BRAVO!

DEZEMBRO 97 · ANO 1 · Nº 3 · R$ 5,00

MÚSICA
TODOS OS SONS DO NATAL NO MOSTEIRO DE SÃO BENTO, EM SP

CINEMA
A COMÉDIA AMERICANA DOS ESCOCESES DE *TRAINSPOTTING*

ARTES PLÁSTICAS
O RIO EXPÕE O METAL PESADO DE RICHARD SERRA

ESTILO
VERSACE CHEGA AO METROPOLITAN

absolutamente moderna

O poder subversivo da obra de CLARICE LISPECTOR nunca esteve tão à frente dos tempos, e sua personalidade fascina o mundo

ISSN 1414-980X
00003
9 771414 980004

BRAVO!

DEZEMBRO 1997 · NÚMERO 3

Capa: Clarice Lispector em ilustração de Rico Lins sobre foto dos anos 40. À esquerda, Merce Cunningham, em 1944 *(pág. 118)*

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

CINEMA

FOTOS CAPA ILUSTRAÇÃO SOBRE FOTO DE PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS / ED VIGGIANI / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TEATRO E DANÇA

MÚSICA

SEÇÕES

FOTO BARBARA MORGAN/CUNNINGHAM DANCE FOUNDATION

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em dezembro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

livraria cultura

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

A Paixão Segundo G.H., livro de Clarice Lispector
pág. 66

O Sétimo Selo, filme de Ingmar Bergman
pág. 114

Versace, exposição de roupas criadas pelo estilista, em Nova York
pág. 32

Os Museus de Niemeyer, exposição sobre a obra do arquiteto, em São Paulo
pág. 62

Maria Martins, mostra com esculturas da artista, em São Paulo
pág. 38

Os Nossos Antepassados, livro de Italo Calvino
pág. 94

Espetáculo da Merce Cunningham Dance Company, em Paris
pág. 118

American Visions, livro de Robert Hughes
pág. 46

Time Out of Mind, CD de Bob Dylan
pág. 159

Kim Kashkashian, concerto da violista americana,

Boleiros, filme de Ugo Giorgetti
pág. 98

Cassandra Wilson, show da cantora, em Nova York
pág. 160

Calunga, livro de Jorge de Lima
pág. 80

4º Festival Internacional São Bento de Órgão e Oratório de Natal, de Bach, em SP
pág. 142

A Life Less Ordinary, filme de Danny Boyle
pág. 106

Instalação de Tunga e Barrio, no Rio
pág. 62

50 Anos de Música, concerto e CD de Cyro Pereira, em São Paulo
pág. 153

Quanta, show de Gilberto Gil, em São Paulo
pág. 154

O Quebra-Nozes, balé, em Buenos Aires
pág. 138

Fidélio, ópera de Beethoven, em São Paulo
pág. 160

Show de Paulo Belinatti e Cristina Azuma, em São Paulo
pág. 160

Contos Reunidos, livro de Murilo Rubião
pág. 94

Exposição de fotos de Cristiano Mascaro, no Rio
pág. 50

Jerusalem, CD do grupo alemão Sequentia
pág. 157

She's So Lovely, filme de Nick Cassavetes
pág. 114

Batuque, CD de Virgínia Rosa
pág. 158

Errata: An Examined Life, livro de George Steiner
pág. 86

Richard Serra, exposição de obras do artista, no Rio
pág. 20

Goudaroulis, Felberbaum e Demeo, concerto de jazz, em São Paulo, Rio e Curitiba
pág. 157

Auto da Compadecida, teatro, no Rio
pág. 138

Jac Leiner, exposição de obras da artista, no Rio
pág. 62

Exposição *Fotogramas, Arte e Cinema na Coleção Marieluise Hessel*, no Rio
pág. 112

Retrospectiva Portinari, em São Paulo
pág. 62

O Corpo da Escultura, exposição de Iole de Freitas, no Rio
pág. 62

Dmitri Hvorostovsky, barítono russo, em Buenos Aires
pág. 160

Mostra *Arte/Cinema*, no Rio
pág. 113

Corda Coral, show do grupo, em São Paulo
pág. 150

Os Três Julgamentos de Oscar Wilde, teatro, em Nova York
pág. 130

Bruce Nauman, exposição com obras do artista, em Paris
pág. 58

Sete Episódios de Grande Sertão: Veredas, CD com trechos da obra de Guimarães Rosa,
pág. 84

Santidade, teatro, em São Paulo
pág. 138

Uma Vida Entre Livros, livro de José Mindlin
pág. 90

Panorama da Arte Brasileira, mostra com obras de 36 artistas, em São Paulo
pág. 62

História da Fotografia, CD-ROM
pág. 60

Anastasia, desenho da Fox Animation Studios
pág. 111

Alvin Ailey American Dance Theater, em Nova York
pág. 138

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / EXCETO DE CLARICE LISPECTOR: ANTONIO ANDRADE/ABRIL IMAGENS / CYRO PEREIRA: GAL OPPIDO / PAULO BELINATTI: GAL OPPIDO / GILBERTO GIL: SILVIO RIBEIRO/AE / BOB DYLAN: LUIZ PRADO/AE / JOSÉ MINDLIN: L. DE FRANCESCO/PRENSA TRÊS

"Estou muito orgulhosa de ser brasileira, país que tem uma revista como BRAVO!"

Rosa Pereira, *SP*

Ainda bravíssimo!

Senhor Diretor,

A Editora D'Avila presta um grande serviço ao lançar uma revista com tal qualidade e conteúdo. Cumprimentos extensivos a toda a equipe.
Horácio Piva, *SP*

A revista colocou o dedo em feridas que só eram conhecidas superficialmente. É dinâmica, inteligente e moderna, mas não "modernosa".
Maria Bonomi, *SP*

Vocês estão fazendo a revista que eu gostaria de ter feito. Parabéns! Boa Sorte!
Zélio Alves Pinto, *secretário-adjunto de Cultura do Estado de São Paulo*

Considero **BRAVO!** a iniciativa mais inteligente dos últimos tempos, em matéria de revista ou jornal. Os ensaios de Sérgio Augusto, do surpreendente Olavo de Carvalho e dos demais são preciosos.
Sérgio Guerreiro, *SP*

A nova revista é um presente para a nossa cultura e para o nosso país. Parabéns.
Ronald Assumpção, *SP*

Quero parabenizá-los pela luta travada contra a superficialidade das elites brasileiras. Bravo por dar uma chance ao povo brasileiro, que é inteligente e sensível, mas não tem oportunidades.
Zélia Twiaschor, *SP*

Foi com surpresa e avidez que desfrutei de tão importante publicação, não só como servidor do Ministério da Cultura, mas, também, como artista. Parabéns.
Mauro Araujo Silveira, *SP*

Bravo para toda a equipe de **BRAVO!** pela publicação diferente e inovadora. Só investindo em cultura e educação é que o povo brasileiro poderá exigir melhores governantes, melhores programas de televisão e ter opção e conhecimento para mudá-los.
Tatiana Nunes de Oliveira, *SP*

Gostaria de parabenizar a Editora D'Avila não apenas pelo seu primeiro ano de existência, mas principalmente pela edição da revista **BRAVO!**. Entre os temas selecionados para a primeira edição, apreciei especialmente o texto sobre o escritor português José Saramago, um dos meus preferidos, e a matéria sobre música antiga, uma das minhas paixões.
Taciana Antunes, *SP*

Até que enfim alguém acorda e descobre que há espaço no Brasil para uma, duas revistas que privilegiam a inteligência. A filha de *República* teria mesmo de ser linda.
Luis Carlos Cabral, *SP*

Estou particularmente entusiasmado com a revista, por seu fantástico projeto gráfico, pela seleção dos colaboradores e pelo conteúdo. Continuem investindo em qualidade.
Juliano Spyer, *SP*

Cultura também é reflexão, qualidade e inovação. Parabéns pelo lançamento da revista **BRAVO!**, um presente para os leitores e um salto qualitativo no jornalismo.
Giovanna Picillo, *SP*

Parabéns pelo incentivo à cultura, informação e lazer, tudo resumido em um único nome: **BRAVO!**.
Ricardo B. Brito, *SP*

Parabéns a toda a equipe da Editora D'Avila, em particular a Noris Lima pelo impecável projeto gráfico. Vida longa a esta extraordinária revista.
Cárcamo, *SP*

O Que é Que a Revista Tem

BRAVO! é lançada no Rio com Caetano na capa e Caymmi na mesa

A mais graciosa lenda viva da música popular brasileira, Dorival Caymmi, usou seus atributos de encantador de platéias na festa de lançamento de **BRAVO!**, no Rio de Janeiro. O baiano de alma generosa e versos inesquecíveis falou para mais de 300 convidados, em palestra que será editada em CD-ROM a ser encartado em futuro número da revista.

"Em 40 anos de jornalismo, nunca tinha visto uma entrevista coletiva tão cheia de gente", disse Sérgio Cabral, que dividiu a mesa com outros especialistas em música da imprensa carioca: João Máximo (*O Globo*), Tárik de Souza (*Jornal do Brasil*) e Mauro Ferreira (*O Dia*). Na platéia estavam o escritor Millôr Fernandes, o casal Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colassanti, a cantora Joyce, o filho coruja Danilo Caymmi, o produtor da TV Manchete Nelson Hoineff e o poeta Bruno Tolentino, entre muitos outros.

Com uma mãozinha do mito

FOTO RENATA MELLO

BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes *(especial)*, André Luiz Barros *(Rio de Janeiro)*, Michel Laub, Regina Porto. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Rodrigo Brasil. *Revisão:* Adriana Méola. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes *(secretária)*. *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana *(Los Angeles)*, Ana Francisca Ponzio, Carlos Eduardo Lins da Silva *(Washington)*, Daniel Piza, Hugo Estenssoro *(Londres)*, Katia Canton

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produtora Gráfica:* Wildi Celia Melhem. *Editora:* Monique Schenkels. *Chefe:* Antonio Rodrigues. *Assistente:* Sérgio Rocha Rodrigues. *Colaboradores:* Fernando Morra, Therezinha Prado

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produtoras:* Regina Rossi Alvarez, Teca Farah, Valéria Mendonça

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Carlos Secchin, Davi Arrigucci Jr., Ivana Bentes, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette *(Nova York)*, Nelly Novaes Coelho, Sérgio de Carvalho, Teixeira Coelho, Wilson Martins

COLABORADORES
Américo Mariano *(Paris)*, Antonio Saggese, Beatriz Roman, Berta Sichel *(Nova York)*, Bia Hetzel, Bob Wolfenson, Bruno Tolentino, Carlos Conde, Carlos Grillo, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Cristina Fonseca, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Ed Viggiani, Everton Ballardin, Fabíola Girardin, Fernando Lemos, Ferreira Gullar, José Castello, José Onofre, Jefferson Del Rios, Jô de Carvalho *(Paris)*, Kiko Coelho, Lauro Machado Coelho, Lélis, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Luis S. Krausz, Luiz Ribeiro, Marcelo Fagerlande, Marcelo Laurino, Mari Botter, Maria Lucia Pereira, Maria Luiza Kfouri, Mariana Barbosa *(Londres)*, Paulo Carneiro, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paul Mounsey, Penna Prearo, Pepe Escobar *(Paris)*, Pepe Torres, Polly Borland, Rico Lins, Rodrigo Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Tânia Nogueira

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

MARKETING
DIRETOR: Luiz A. Di Vernieri Jr.
PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS:
Bianca Rocha, Carlos Alberto Lopes, Marta Barreto, Rosalice Nicolini
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE
Suely Gabrielli
REPRESENTANTES:
Belo Horizonte: Waldemar Piló - R. Felipe dos Santos, 815, conj. 301 - Lourdes - CEP: 30180-160 - Tel/Fax: (031) 275-4406 - Cel. 981-3025
Brasília: JCZ-Comunicações (Ulysses Cava) SRTVS - Q. 701 - Centro Empresarial Brasília - Bloco C - sala 330 - Tel/Fax: (061) 314-1541/975-6660 - CEP 70340-907
Curitiba: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) - R. Eça de Queiroz, 1083 - conj. 507 - Ahú - CEP: 80540-140 - Tel/Fax: (041) 253-2937
Porto Alegre: Cevecom - Veículos de Comunicação Ltda. (Fernando C. Rodrigues) - R. Gal. Gomes Carneiro, 917 - Teresópolis - CEP: 90870-310 - Tel. (051) 233-3332 - Fax: 231-9852
Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda (Milla de Souza) - R. México, 31 - GR. 1403 - Centro - CEP: 20031-144 - Tel/Fax: (021) 533-3121
CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva, Tel. (DDG): 0800-14-8090 - Fax: (011) 820-9833 ramal 211
DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda, Rua do Rócio, 220 - 9º andar - Tel. (011) 820-9833 - Fax. (011) 820-7949 - Vila Olímpia - São Paulo, SP, CEP 04552-000. - E-mail: revbravo@uol.com.br - Jornalista responsável: Wagner Carelli - MTB 10.809. Os textos assinados são responsabilidade do autor e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização
Impresso na Antártica Quebecor S.A. - Fotolitos: Relevo Araujo, Vox - Distribuição em Bancas: Fernando Chinaglia. Entrega em Domicílio: Via Rápida
Tiragem desta edição: 50.000 exemplares. Comprovada pela Price Waterhouse

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

Adão Dá Nome aos Animais, de William Blake: no princípio, era o Verbo

FOTO REPRODUÇÃO

QUINTESSÊNCIAS

As palavras e as coisas

Revitalizar a linguagem é garantir o paraíso

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Se há uma lei tão inevitável quanto a da gravidade — e aparentemente tão mecânica e sedutora quanto uma maçã caindo ao chão — é a que sugere uma constante histórica infalível: sempre que os séculos parecem estar terminando, a desilusão começa. Suas formas cobrem um horizonte que pode variar do desespero ao sarcasmo: do espasmo à sugestão. Mas, como fenômeno, é um movimento unânime e irreversível, que sempre fez questão de determinar, com minuciosa precisão, os limites de nossa atualidade. Sua maior exibição de força foi ter conseguido, num primeiro momento, elevar a ironia a uma ética — só para, logo em seguida, mostrar como era fácil reduzi-la a uma moda. A modernidade se tornou a fantasia preferida do desencantamento. De atitude, o tédio passou a ser incorporado como uma essência; por toda parte, a impressão é de um colapso geral das almas, das consciências e do Sujeito, encenado num estilo que oscila entre o *vaudeville*, o *grand guignol* e o *hip hop*. É um espetáculo um pouco histérico e muito equivocado: se há mesmo algum colapso em evidência, não é uma crise nem da alma, nem da consciência, nem do Sujeito, mas de algo muito mais importante. O colapso é das palavras.

Por isso, é sempre instrutiva, mas, ao mesmo tempo, razoavelmente embaraçosa, a insistência com que se repete, hoje em dia, o quanto experiências pessoais, memórias, reflexões e paixões são indispensáveis para quem quiser escrever, pensar ou criar. De minha parte, nunca imaginei que, para escrever, alguém precisasse de emoções ou lembranças. O que se precisa é de um dicionário.

Todas as vezes em que, nunca sem certa deferência, abro o meu

– o *Grande Dicionário Português do Frei Domingos Vieira*, dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho, editado no Porto em 1871 – é como se estivesse entrando, sem merecer, numa festa, uma ópera ou uma tourada. Em nenhuma de suas 5.800 páginas, distribuídas por seus cinco volumes, o excelente frei se permite arriscar uma definição que deslize pela tentação fácil da retórica; como se estivesse compondo uma involuntária, monumental celebração do que viria a ser classificado, quase um século mais tarde, como o pensamento selvagem, suas palavras têm peso, textura, sabor, forma e volume. E nunca se afastam do concreto: nele, a língua parece cantar um sólido elogio da matéria. É um dicionário que, como certos primitivos, substitui sistematicamente a explicação pela imagem.

No silêncio do claustro, Beneditino escreve, e sofre, e goza, e sua

Onde mais se poderia descobrir a definição de algo impalpável como o ódio, resumida a um definitivo "rancor figadal"? Onde mais poderíamos encontrar o valor descrito como um "esforço do ânimo", ou o escrúpulo, como um "cuidado exatíssimo"? Em vez de explicar o verbo abrir como uma variação qualquer de movimento, frei Vieira prefere anotar, com deliciosa e precisa inocência, "fazer que não esteja fechado o que estava, isto é, remover o obstáculo que impedia o penetrar-se em algum lugar, ou sair dele, ou tirar-se o que estava guardado". Após registrar, para o adjetivo "acerejado", as acepções "cor de cereja, amadurado, maduro; avermelhado, encarnado", seu dicionário prossegue, em sua derivação figurada, especificando "tostado, bem assado", para, imediatamente, oferecer um exemplo, com a bonomia sorridente de quem oferece um convite – "diz-se de um prato: lombo bem acerejado, por: bem assado". Pouco depois, ao incluir "amanteigado" entre seus verbetes, o bom frei o determina como algo "com consistência branda", completando esplendidamente sua definição com uma citação obscura de certo frei João de Ceita, que, em seus sermões, concluiu parte de um discurso sobre os apóstolos com a fórmula: "Por modo que lhe veio chamar o Profeta Isaías um Deus amanteigado". Ao descrever as propriedades do que é macio, o *Grande Dicionário Português* estabelece: "sem asperezas, brando ao tato" – para logo em seguida premiar a pele com uma analogia prazerosa – "como o veludo ou o pêlo mimoso d'alguns animais". Em suas páginas, as palavras parecem vir de uma cozinha saturada de sabores, de um palácio encantado ou um jardim persa.

Ao contrário de nossa tradição de ingênua, inútil objetividade, em nenhum momento frei Vieira simula indiferença diante da língua: antes de representar simplesmente um vocábulo, cada palavra representa um desafio, um compromisso, uma questão de honra, uma sinfonia e o projeto de uma estética. Quando define "acalanto", ressalta – "formosa, suave e meiga palavra, que já em si exprime o canto e carinho maternal ao ritmo do qual se embalam as crianças, para suspender-lhes o choro, com o sono"; em seu dicionário, o mirto é um "arbusto sempre verde de folhas miúdas, cujas flores são brancas e de um cheiro muito agradável". Ao comentar as diferenças entre arejar e ventilar – "que, em geral, se empregam promiscuamente"– esclarece que entre elas pode-se notar "a mesma diferença que há entre ouvir e escutar; ver e olhar". Além disso, completa, "arejar traz ao espírito uma idéia de brandura e sossego; ao contrário de ventilar, que denota certa violência e fortaleza". E, em certos casos, há observações até discretamente poéticas: para o advérbio "mansamente", sua definição alonga-se, como um gato que se espreguiça, num alexandrino perfeito – "com mansidão", escreve frei Vieira, "com docilidade e sossego". Os "favos ou buracos que muitas vezes se encontram dentro do pão" são definidos como "alma de padeira"; a fímbria de vento "que entra nas casas por alguma fresta" é dita "ar coado".

> Muito mais que a natureza, essa ficção política do séc. 18, são as palavras que necessitam de uma oportuna ecologia

Fica evidente que um dicionário nunca deve se limitar a um arquivo morto de significados, mas sim estabelecer um exuberante museu imaginário de simpatias – tanto pelas coisas quanto pelas palavras. É como se criasse, imperceptivelmente, uma outra língua: nesse sentido, todo dicionário ideal é sempre bilíngüe. Quando define "avalanche" como "grande mole de neve" que se "despede do cimo dos montes", frei Vieira parece estar falando outra língua, estabelecida por outras relações. Ser bilíngüe numa mesma língua é muito mais difícil que dominar várias outras. Afinal, não é mais algo que envolve o empenho, mas a invenção.

No mundo do frei Vieira, há uma palavra justa até para o buraco no miolo dos pães; os mirtos são perfumados; todos os cuidados são exatíssimos; os lombos são acerejados; ouvir equivale a arejar; e o ar é coado. Há manteiga em Deus.

Por isso, muito mais que a natureza – essa odiosa ficção política inventada pelo século 18 –, são as palavras que necessitam, com urgência, de uma oportuna ecologia. Entorpecidas, fragilizadas e tímidas, nada parece capaz de resgatar seu antigo, ancestral esplendor. Seus refúgios habituais – a poesia e o aforisma – estão desertos. Desamparada e perplexa, a palavra parece cambalear numa diabólica sala de espelhos, como Everett Sloane no final de *A Dama da Shangai*. O que nos condena a repetir uma língua sem músculos, sem força, sem nenhuma das sagradas virtudes da agressão. Estamos condenados a uma língua de eunucos.

FOTO REPRODUÇÃO

Num mundo ideal, as palavras deveriam nos soar como as sereias para Ulisses: com um fascínio encantatório quase fatal. Conscientes de sua fraqueza, envergonhados de tanta introversão, os modernos insistem em transferir a responsabilidade dessa súbita desmaterialização do verbo para as artimanhas de sua suposta subversão. É só uma travessura.

Atordoados por tanto tempo de semióticas, metafísicas e literatura, a força de cada palavra acaba amortecida dentro de uma caixinha mágica, embrulhada por páginas cheias, e cujo segredo para abrir já esquecemos. Enquanto não se descobrir uma fórmula para que cada palavra nos surja, mais uma vez, com o fulgor de uma revelação – enquanto cada palavra não recuperar um encantamento radical e perigoso, comparável ao que os reis magos esperavam encontrar, no fim de sua viagem –, não há chance de que qualquer final de século pareça saudável. As palavras são nosso ouro, nosso incenso e nossa mirra. A confiança que o budismo sempre dedicou ao silêncio é um pouco suspeita. Revitalizar a linguagem é nossa única garantia para o paraíso, a alegria e o mel.

SEMPRE ALERTA

"Cultura" pra quê?

Os segundos cadernos fundem banalidade e ignorância

Por **Sérgio Augusto**

Quando, há quase dois anos, troquei a *Folha de S. Paulo* pelo *O Estado de São Paulo* e *O Globo*, logo me imaginaram entre os críticos de cinema daqueles jornais. Para alívio meu e dos leitores, não fui contratado para fazer críticas ou resenhas de filmes. Cansei do varejo cinematográfico. Não consigo me imaginar de volta aos rituais do ofício, às rotineiras, e muitas vezes tediosas, sessões em cabines, ao convívio quase permanente com o lixo cinematográfico (não me refiro, evidentemente, aos confrades da crítica, *honni soit que mal y pense*) e às apreciações açodadas, sumárias e superficiais que somos obrigados a redigir. Tampouco me agradaria ficar à sombra do bonequinho de *O Globo*, aparente alter ego dos resenhistas de filmes daquele jornal, mas, na verdade, um superego com muito mais ibope que os comentários assinados pelos críticos. Monitorado pelo meu gosto, o bonequinho na certa dormiria em 50% dos filmes e sairia, como eu costumo sair, de uns 20%. Resultado: num mês, se tanto, os leitores em massa exigiriam a minha demissão.

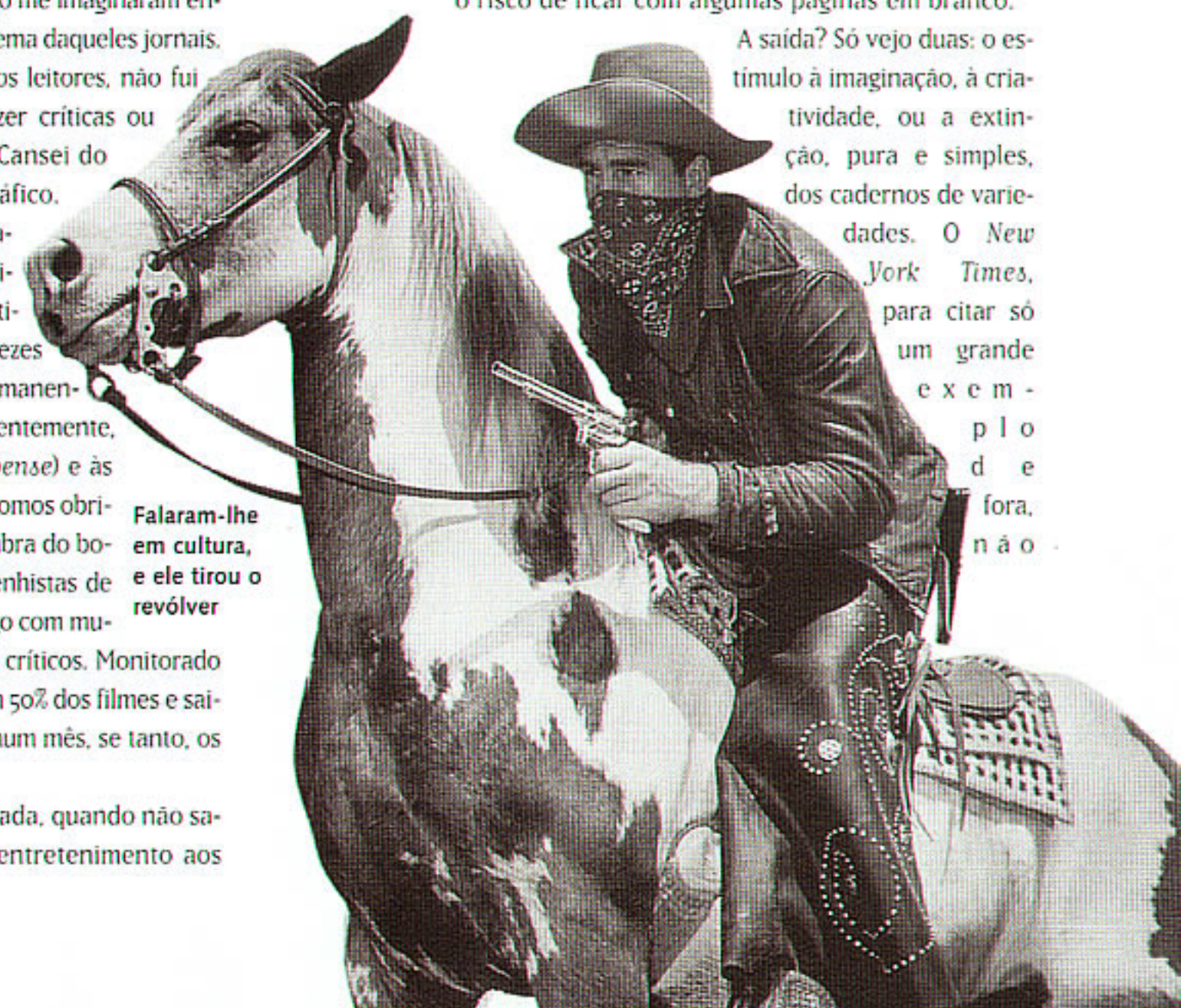
Falaram-lhe em cultura, e ele tirou o revólver

FOTO KEYSTONE

Chegamos aqui a uma questão crucial: a resignada, quando não satisfeita, submissão dos cadernos de cultura e entretenimento aos dejetos que o *show business* despeja todos os dias no mercado. Se analisado com o rigor crítico que se espera das publicações impressas, ao menos destas, o grosso da produção cultural deste fim de milênio acabaria num monturo. Mas, como muitas vezes a entregam ao escrutínio de noviços e amadores, o joio também tem destaque assegurado em todos cadernos, pois estes, ao contrário do que acontecia em décadas passadas, se orientam muito mais pela agenda de estréias e lançamentos (e seu respectivo clima de oba-oba) do que pela imaginação. Daí a sensação de que os cadernos de variedades são pautados por uma única pessoa. Virtualmente o são: não por uma pessoa, mas por uma confraria de *promoters* vinculados à indústria de discos, filmes e artefatos afins.

> Os cadernos de variedades são pautados por *promoters* ligados à indústria de discos, filmes e artefatos afins

Não é só a preguiça, o amadorismo, a inaptidão analítica ou, na pior das hipóteses, o interesse em manter a boca-livre (livros e CDs de graça, sessões de cinema privadas, convites para shows e espetáculos musicais etc) que explicam a crescente indulgência de nossos cadernos de variedades, que, para qualquer frivolidade, estendem o tapete vermelho da consagração instantânea (não é possível que todas aquelas bandas de rock exaltadas diariamente sejam tão importantes e expressivas). Seus editores sabem perfeitamente bem que, se rigorosos na seleção de assuntos e vigilantes na identificação de empulhações, correriam o risco de ficar com algumas páginas em branco.

A saída? Só vejo duas: o estímulo à imaginação, à criatividade, ou a extinção, pura e simples, dos cadernos de variedades. O *New York Times*, para citar só um grande exemplo de fora, não

possui um segundo caderno durante a semana. As críticas e notícias relevantes da área cultural saem, de segunda a sábado, em algum canto de um dos cadernos fixos do jornal. Essa carência de espaço impõe uma disciplina seletiva bastante saudável. Aos domingos, sim, o *New York Times*, como tantos outros similares, publica um alentado caderno especial, *Arts and Leisure*, integralmente dedicado a artigos e reportagens sobre teatro, cinema, música, televisão, balé e outros setores das artes e do lazer. Se isso basta na metrópole culturalmente mais rica e agitada do planeta, por que não bastaria no Rio e em São Paulo?

Se extintos fossem os nossos cadernos de variedades, não só ganharíamos mais tempo para coisas mais úteis e agradáveis como nos livraríamos de algumas pragas epidêmicas. Poderia arrolar várias delas, mas vou destacar apenas uma: os correspondentes em Hollywood. Depois de muito refletir sobre a pobreza de nosso jornalismo cultural, cheguei à conclusão de que um dos principais culpados pelos descalabros acima ruminados são os nossos representantes na capital mundial do cinema. Nossos é modo de dizer. Na verdade, eles representam a indústria cinematográfica americana, são seus porta-vozes, esmeram-se em divulgar seus filmes, em defender seus interesses. Não agem de má-fé, mas, por força das circunstâncias, transformaram-se em inocentes relações públicas de uma máquina tentacular que sobre as concorrentes leva vantagem em quase tudo.

Certo, sempre tivemos correspondentes em Hollywood. Pelo menos desde 1927, ao tempo da revista *Cinearte*, quando para lá se mandou a doce figura de Gilberto Souto. Jamais, porém, contamos com tantos repórteres sediados em Los Angeles. Quase todos os jornais possuem um. Nos melhores anos de Hollywood, mantínhamos naquelas paragens dois ou três correspondentes, no máximo. Agora que o cinema americano perdeu a graça, seu glamour se deteriorou, a mesmice o esterilizou, a tecnologia de ponta o desumanizou e a violência gratuita tornou-o grotesco, contamos com um batalhão de aplicados divulgadores.

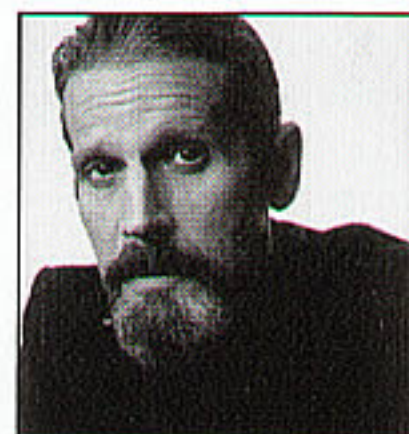
Por incrível que pareça, o cinema brasileiro também saiu lucrando com essa nossa subserviência ao império das imagens americano. Como que para compensar o excesso de matérias sobre Hollywood, nossos cadernos de variedades passaram a tratar qualquer bicho-careta do cinema brasileiro como se fosse um novo Glauber Rocha. Resultado: páginas e mais páginas de entrevistas e adulações sem muito sentido, que terminam por colocar num mesmo plano talentos e valores desiguais. E reiterar as suspeitas de que o destino manifesto de nossa imprensa cultural é ser mesmo caudatária de *press-releases*.

A novidade possível da inteligência impossível

FOTO KEYSTONE

EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Verbos insubmissos

A poesia livre da baba salobra e da hipocrisia dos jornais

Por **Bruno Tolentino**

O poeta não faz carreira, presta um serviço, dizia-me recentemente um Ferreira Gullar, impaciente ante o assédio daquele produto típico de nossa atual degenerescência cultural: o jovem poeta cortesão. Com efeito, se o exercício da poesia é o mais obscuro dos esoterismos em nosso tempo saturado deles, a construção de uma obra poética – essência do que uma raça tem de mais particular e mais universal – não se confunde com aquele tipo de função social a que conferimos o estatuto de carreira. Auden, tão citado nestas páginas, recorda-nos que "a poesia não faz com que nada aconteça/ sobrevive no vale de sua fatura,/ onde os executivos jamais se disporiam a perder tempo". Daí que um poeta de verdade seja algo cuja elusiva presença em tudo emula a presença da água vivificadora, à qual se refere um célebre verso do mesmo mestre: "muitos viveram sem amor, ninguém sem ela"... Ora, toda fonte é oculta, subterrânea; seus arroios (outra imagem audenesca), quando surgem à superfície, já se gestaram nas profundezas; seu fluir é sempre uma abrupta surpresa. Nosso Bandeira também enobreceu essa metáfora: "Ser como o rio que deflui/ silencioso dentro da noite./ Não temer as trevas da noite./ Se há estrelas no céu, refleti-las./ E se os céus se pejam de nuvens,/ como o rio, as nuvens são água,/ refleti-las também, sem mágoa,/ nas profundidades tranqüilas".

Ora, em nossa atual balbúrdia poetômana ao jovem poeta, quaisquer que sejam seus dotes (de resto invariavelmente imaturos), flagrantemente falta essa tranqüilidade, essa condição primeira de todo aprofundamento. E rio sem profundidade é vala, veio sem tranqüilidade é mera enchente. A nervosa celeridade de arroio gárrulo que apresentam nossos novíssimos, a neurótica pressa de chegar (aonde?) a todos condena-os meramente à inócua voragem de uma mera foz, esse exato contrário de uma voz. Se, durante este nosso último meio século de "prestação de serviços" ouvimos, inolvidáveis, quatro ou cinco grandes vozes poéticas desde *A Luta Corporal* de 1954 – convém observar que estes poucos, se suficientes veios vivos, compuseram suas sussurradas torrentes longe dos gritantes decibéis do balbucio público. Alguns se calaram, senão de vez, taticamente, como o Octávio Mora de *Ausência Viva* (1956) ou o Jairo José Xavier de *Idade do Urânio* (1974). Outros se exilaram no estrangeiro como a Marly de Oliveira de *A Suave Pantera* (1962), ou em seus tachos e quintais de vilarejo, tal a Adélia Prado de toda uma obra ímpar. Ímpares foram igualmente a figura e a obra de Orides Fontella, a única mártir paulista e realmente proletária do Febeapá egresso da Semana de Arte Baderna de 22. E não será demais recordar que o *Poema Sujo* (1975) foi também fruto de um afastamento doloroso, de um longo exílio...

A Angústia de Partir, **de Giorgio de Chirico: de luz e de sombra**

FOTO REPRODUÇÃO

Mas a mais sonora instância ao oposto das marcas registradas de nossa gritante decadência espiritual e criadora é também nossa marca mais indelével do que seja de fato a sorte do vate verdadeiro, de Leopardi a Emily Dickinson, de Baudelaire a Cruz e Souza. O mais grave e discreto guardião de nosso nobre, longo rio maturador dos profundos e profícuos silêncios foi, durante as últimas décadas, aquele que tenho, sem dúvida alguma, por nossa voz poética mais contundente desde o elegante, mas gradual, anquilosamento de João Cabral: Alberto Cunha Melo, não por acaso outra substancial voz do rubro veio pernambucano. Este manso "caipira profilático" publicou quatro livros magistrais entre 1966 e 1975, que reuniu posteriormente em *Poemas Anteriores* (1985). Cuidadosamente sepultado no ruidoso silêncio do Império Panaca – este fenômeno essencialmente paulistano que consagrou o Besteriológio Ideológico – aquele volume reúne 130 signos de nosso mais alto silêncio ante a balbúrdia. Água de fonte à margem dos canais manufaturados, alheio aos aquedutos de concreto (estes invariavelmente repletos apenas de baba salobra e tinta hipócrita de jornal) nada mais perturbador que seu *Oração pelo Poema*, de 1969. Ao azar – esse acaso que nenhum golpe de dados publicitários há de abolir jamais – alguns sussurros daquela voz que fez e continua a fazer (*Carne de Terceira*, 1996) de nossa miséria pública a terra fértil das águas sementeiras do Verbo insubmisso:

"A cem quilômetros por hora/ solto a direção do automóvel/ para escrever alguma coisa/ mais urgente que a minha vida./ Viver, simplesmente viver,/ meu cão faz isso muito bem./ Quero estar longe, muito longe/ deste começo de revolta...

Sob o silêncio geométrico/ do pátio novo, a descoberto,/ a Lacônia reconstruída/ convoca os seres apressados:/ com a velocidade de vazia/ de um cometa despovoado/ jogam na cesta de papéis/ todos os convites da noite.

Dá-me a certeza de voltar/ ao sítio onde todas as tardes/ velhos eucaliptos me ensinem/ como estender as velhas sombras/ Planta ao meu lado qualquer coisa/ que demore a crescer, mas cresça/ por dentro – como as criaturas/ do Teu reino desencantado" (de Alberto Cunha Melo).

O ANTILEVIATÃ

Estatais do pensamento

A filosofia universitária busca consenso, não sabedoria

Por **Olavo de Carvalho**

"Se intelectuais são aqueles que pensam, que refletem, eles não estão na universidade."
(Noam Chomsky)

A filosofia surgiu como um esforço de interiorização do conhecimento, uma ascese do espírito que, ao buscar a unidade do saber, buscava nela a sua própria unidade e, nesta, a unidade de saber, ser e agir. Em todo o período grego, a interrogação sobre a alma, o bem e a conduta na vida não era um domínio separado das investigações físicas e ontológicas, mas formava com elas, na pessoa do filósofo, a síntese de conhecimento e vida. As escolas de filosofia não eram apenas centros de ensino e investigação científicos, mas escolas de sabedoria e, até certo ponto, sociedades iniciáticas. Não procuravam apenas transmitir a seus membros um certo conhecimento, mas educá-los numa certa maneira de viver que, para a consciência filosófica, era a maneira certa de viver.

Essa síntese permanece viva e atuante até o fim do mundo antigo, na escola estóica e no neoplatonismo. Na Idade Média, ganha ainda mais peso e consistência, graças à associação que se forma entre o estudo da filosofia e a prática da moral cristã. Levando às úl-

Mulher numa Cadeira Grega, **de David Ligare: pensamento como missão**

timas conseqüências o ideal grego de cultivo da sabedoria, a filosofia medieval torna-se um caminho de santidade, realizando a máxima de Clemente de Alexandria: "A filosofia é o pedagogo que conduz a alma até o Cristo". Concepção similar desenvolve-se no mundo islâmico, onde a filosofia se alia, na fraternidade de Basra e em outras escolas de mística, a práticas ascéticas destinadas a obter a máxima concentração da alma e torná-la plenamente dócil a evidências cada vez mais altas que lhe são reveladas pela intuição espiritual.

Mesmo diluído na onda de mundanismo e esteticismo que então se avoluma, esse ideal sobrevive no Renascimento: nem Descartes, nem Pascal, nem Malebranche, nem Leibniz, nem Newton podiam conceber uma ciência que fosse desligada do autoconhecimento e do cultivo das virtudes. Em contraste com essa concepção, que durou dois mil anos, a filosofia que se pratica no mundo desde o século 19 é uma profissão remunerada, geralmente exercida numa instituição estatal ou sob a fiscalização do Estado. Seu exercício requer do praticante apenas a posse de determinados conhecimentos, a obediência aos regulamentos administrativos e, *last not least*, um certo traquejo social ou habilidade política, que, com muita freqüência, se revela um fator mais decisivo que os dois anteriores.

Toda ascese interior e busca da sabedoria não apenas se revelam dispensáveis, como também sua prática se torna extremamente dificultosa nas condições em que a nova profissão se exerce. A filosofia torna-se um emprego, um papel social, e a seleção dos candidatos nada exige em matéria de condições morais, espirituais ou psicológicas: desde que passe no concurso, um esquizofrênico, um farsante, um demagogo, um assassino ou um mentiroso compulsivo pode agora adornar-se do título que um dia significou "amante da sabedoria". O filósofo é alguém que sabe e que, sobretudo, fala, mas que não tem a mais mínima obrigação de ser.

Uma das causas desse estado de coisas é que a filosofia universitária, tendo adotado os critérios padronizados de informação científica, incorporou, junto com eles, o modo de discussão e triagem consensual empregado nas ciências humanas. Isto é, à primeira vista, um progresso, mas tem por conseqüência levar o estudioso para cada vez mais longe da ascese interior e transformá-lo num trabalhador científico rotineiro, empregado numa atividade coletiva onde o que interessa é obter um resultado global no qual o nível de consciência e a perfeição da alma de cada participante não contam absolutamente nada. Nessas circunstâncias, cada nova tese deve antes harmonizar-se com as exigências do meio acadêmico do que com as demais opiniões e atitudes do homem que a produziu. O pensador tem de prestar mais reverência ao superego universitário do que à sua própria consciência: pede-se que defenda bravamente suas opiniões, com primores de dialética e erudição se possível, mas não que acredite nelas sinceramente ou que as leve a sério fora do horário de expediente. E como a diversidade das perspectivas que se confrontam nos debates é geralmente grande, e bem extensa a lista de trabalhos anteriores sobre o mesmo assunto que é preciso levar em conta, cada estudioso, que tenha uma idéia nova, com mais probabilidade a dispersará em debates acadêmicos muito antes de ter a oportunidade, ou mesmo o desejo, de averiguar o que ela significa para ele mesmo e de tirar dela a menor conseqüência para a conduta da sua vida. Forçado a amoldar sua idéia o quanto antes aos padrões do intercâmbio acadêmico, e jamais convidado a assumir por ela uma responsabilidade pessoal, o estudante de filosofia mal percebe o quanto isso arrisca transformá-lo com mais facilidade num amante da tagarelice do que num amante da sabedoria.

Ganha-se assim em riqueza do debate geral o que cada participante perde em profundidade e seriedade de seu próprio compromisso filosófico: a comunidade acadêmica consolida dia após dia sua autoridade científica, enquanto os filósofos se tornam pessoas cada vez mais imaturas e inconseqüentes, cada vez mais necessitadas, portanto, de apoiar-se na autoridade do consenso acadêmico. Ao mesmo tempo, toda elaboração de problemas de consciência é relegada para o recinto fechado da clínica psicoterapêutica e psicanalítica, onde é tratada como assunto da "vida privada" sem a menor ligação com a educação superior e a busca do saber. Obtida assim a plena consagração da ruptura entre ciência e consciência, o rolo compressor, que a pretexto de rigor científico, esmaga todo senso de responsabilidade pessoal torna-se um mecanismo infernal de auto-reprodução circular: uma vez caído na máquina, um homem não tem mais como conservar, se não sua independência de julgamento, ao menos a conexão profunda entre pensar e ser, entre suas opiniões filosóficas e as camadas mais profundas de sua vida interior. Em troca, recebe o direito de participar da construção do consenso, bem como o reconhecimento público de seu estatuto profissional, com todas as vantagens materiais decorrentes. Se isto não é vender a alma, não sei o que seja.

É por perceber algo dessa atmosfera, mais que por encontrar dificuldades para dominar a terminologia técnica, que o homem comum não vê em geral nas discussões da filosofia acadêmica nada mais que tediosos e vãos litígios de pedantes.

Para aqueles que se sentem oprimidos nesse ambiente, mas não desejam abandoná-lo, há sempre o refúgio do esteticismo, da retórica e da filosofice literária, que são ali bem aceitos a título de complemento dialético ao ritualismo da racionalidade vigente. O que permite esse fenômeno é que, perdendo a unidade de ciência e consciência que constituía a sua identidade específica, a filosofia, ao mesmo tempo que copiava o *modus operandi* das ciências especializadas, absorvia das artes e letras o modelo do "gênio", compreendido como o indivíduo cujo talento especializado pode compensar, pela singularidade de suas criações, os piores defeitos de caráter, incluindo a inconsciência moral e a falta de senso do real, que, no contexto antigo e medieval, o incapacitariam no ato para o exercício da vida filosófica: sem um rosto próprio, reduzido a um híbrido de literato e cientista, o novo profissional pode agora correr entre o templo das Letras e o das Ciências, como um crente inseguro que busca, por via das dúvidas, a proteção alternada de dois deuses.

Desse modo, se sua filosofia se reduz a um caleidoscópio de belas intuições fragmentárias, impossíveis de reduzir a um todo lógico e muito menos à coerência de uma ética pessoal, tanto mais valorizado será o pensador, porque, ante a comunidade profissional, ele simboliza a nostalgia da unidade perdida, da qual a confusão mesma da sua mente é, por assim dizer, a imagem caricatural e inversa: incapaz de alcançar a síntese de ciência e consciência, ele neutraliza ambas na névoa brilhante e multicor da "genialidade", em alívio fictício que o desviará para sempre de toda tentação de buscar a unidade autêntica.

Com os primores da erudição, o filósofo estatal leva a sério suas idéias só durante o expediente

Se quanto mais poderoso se torna o *establishment* filosófico mais tendem a predominar nele as correntes de pensamento antiespirituais, esquizofrênicas e alienantes, isto se deve em grande parte à dinâmica mesma de um exercício profissional que exige do praticante a ruptura entre sua faculdade discursiva, desenvolvida até o paroxismo, e sua consciência íntima, que se cala ou se perde por lhe faltarem ali os mais elementares meios de expressão legítima.

A expropriação da consciência em troca do discurso autorizado culmina no instante em que o discurso, elaborado até o requinte de provar a si mesmo que não pode ser veículo de nenhuma consciência, ergue a inconsciência falante ao nível de uma obrigação científica. E quando um dos autores de semelhante façanha intelectual, subido ao mais alto patamar da carreira, que é o estado de zumbi alucinado, decide tomar uma providência coerente e estoura os miolos, repentinamente a condição humana de seus devotos cultores, tanto tempo reprimida que já nem mais lembra o que pudesse ter sido um dia o velho senso das proporções, irrompe numa súbita efusão de sentimentalismo caricatural e histérico, proclamando, em todas as cátedras, revistas científicas e suplementos literários dos jornais, que o falecido se matou porque era bom demais para este mundo. !

O filósofo espia o homem ou expia a dor?

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO

Richard Serra

O minimalista do monumental

Por André Luiz Barros

Entre as formas esculturais com que Serra procura distinguir o vazio estão as placas de aço de *Snake* (a esquerda), o marco em torno do qual foi construído o novo museu Guggenheim de Bilbao. As linhas sinuosas como serpentes são paredes íngremes que envolvem os visitantes como se eles fossem formigas e dificultam uma visão geral da obra

FOTOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA

O articulador do espaço, o cultor de uma estética do peso, o escultor que afrontou a abstração e a própria idéia de estilo, o detrator da ornamentação mostra suas séries de *black drawings* no Rio de Janeiro e instala peças na cidade

Quando Michelangelo Buonarotti projetava catedrais, ele dava à cidade não apenas um prédio, mas toda uma nova forma de relação entre os seus habitantes e o espaço comum, coletivo, compartilhado. Novos tipos de colunas, portais transformados, corredores inusitados, cúpulas nunca vistas, tudo compondo uma novíssima estética arquitetônica, em nome de Deus, para uso dos homens.

O artista plástico americano Richard Serra, de 58 anos, é igualmente um modificador da relação espaço-fruidor, mas ele parte da obra criada e de um espaço original. Utiliza-se de igrejas antes intocáveis, de sítios históricos europeus, das praças vazias no urbanismo coalhado de edifícios "inteligentes" (ou mesmo de paisagens naturais estáticas) para dar ao passante a chance de ver seu espaço co-

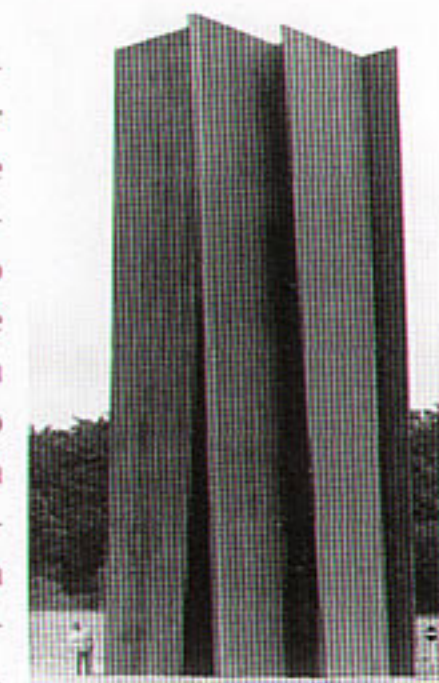
tidiano revigorado, renovado, reestruturado: "Considero o espaço vazio como um material. A articulação do espaço precede outras preocupações. Tento usar formas esculturais para distinguir o vazio. Quero direcionar a consciência do espectador para a realidade das condições privadas, públicas, políticas, formais, ideológicas, econômicas, psicológicas, comerciais, sociológicas e institucionais, ou todas elas combinadas", disse certa vez.

A ambição aparentemente desmedida de Serra, que para alcançar o objetivo enunciado faz levantar chapas de aço de 20 metros de altura (*Exchange*, de 1996, em Luxemburgo) e blocos de concreto cobrindo até 495 metros (*Sea level*, idealizada em 1988 e só viabilizada em 1996, na Holanda), é filha provável dos anos 60, que viram nascer sua arte meio solitária. Um tanto pós-pop, em contato desde 1963 com a obra de Robert Rauschenberg e Frank Stella, amigo do pop Jaspers Johns e do minimalista Philip Glass desde tempos idos, ele fez uma espécie de inversão do minimal: gosta do mínimo, como a secura do preto, o aço corten como matéria-prima constante, tem horror ao figurativo e ao ornamental, quer mudar cabeças com uma simples parede negra, mas adora um gigantismo, que a curadora Vanda Klabin, diretora do Centro de Artes Hélio Oiticica e responsável pela vinda desse americano reservado e tímido ao Rio, chama de heróico. "Quando vi as três *Torqued Ellipses* no DIA Center for the Arts, em Nova York, tive uma sensação de que aquelas enormes elipses de aço estavam se movendo e não se apoiavam em nada. É impressionante como ele consegue envolver nossa percepção e, como diz ele, ficamos com pouca ou nenhuma memória visual: pelas dimensões enormes, não temos sequer uma visão de conjunto de cada obra", diz Vanda.

Uma pista de caminhos das influências de Serra: a abóbada com volume espacial cilíndrico de uma capela projetada por Borromi na Renascença de Roma inspirou a criação das elipses tortas de aço que chamou *Torqued Ellipses* (abaixo). Instalada no DIA Center for the Arts, em Nova York, a montagem do conjunto de três peças começou em 1996 e se estendeu até o ano seguinte

FOTO VANDA KLABIN/DIVULGAÇÃO

Para se ter uma idéia das proporções dos trabalhos de Serra, sua *Snake*, criada para o museu Guggenheim de Bilbao, é um conjunto de placas de aço em forma de serpentes (300 metros de comprimento e 6 metros de altura). Pronta com antecedência, graças à prática desenvolvida por ele ao longo de muitos anos procurando estaleiros mundo afora que aceitem realizar seus megaprojetos, *Snake* virou o centro em torno do qual construiu-se o prédio, por sinal mais um projeto gigantesco e estrambótico. Mas a maior polêmica sobre a obra do artista envolveu o *Tilted Arc*, na muito transitada Federal Plaza, em Nova York (*leia quadro*).

A exposição *Richard Serra*, no Centro de Artes Hélio Oiticica, de 27 de novembro último até 15 de março do ano que vem, patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, não será formada pelos blocos compactos nem pelas chapas torcidas de aço, mas pelos *black drawings*, superfícies negras sobre paredes brancas que redimensionam qualquer espaço de galeria. Vanda Klabin nem precisou de grande insistência para trazer Serra ao Rio, em abril, para que ele tomasse contato com o local de sua exposição — o emergente Centro Hélio Oiticica, na Praça Tiradentes — conhecesse o arquiteto Oscar Niemeyer (de quem tornou-se fã e graças a quem vai conhecer Brasília) e até recebesse um convite do prefeito-arquiteto Luiz Paulo Conde para deixar sua marca de visita em algum ponto da cidade. O contato com o artista foi feito com a ajuda do crítico e curador francês Yve-Alain Bois, autor de texto sobre a obra *Clara-Clara*, instalada no Jardim das Tulherias, em Paris. Serra,

Com o horror que o artista demonstra pelo figurativo e por tudo que lembre ornamento ou decoração, suas obras não se prestam ao enfeite ou à diversão de olhares cansados, mas pretendem mudar algo em quem as vê ou passeia por elas. É a idéia expressa em *Exchange*, de 1996, erguida em Luxemburgo: os ângulos das sete chapas de aço, com altura de 20 metros (abaixo), redesenham o céu visto a partir de seu interior (acima)

O Arco da Discórdia

Depois de uma guerra judicial, o *Tilted Arc* foi destruído

Uma praça dividida, uma cidade dividida, autoridades divididas diante de uma obra que mostrou sua força pela polêmica que deflagrou. A longa e sinuosa placa de aço denominada *Tilted Arc* (algo como Arco Inclinado), encomendada a Richard Serra pelo governo americano e colocada em 1981 na Federal Plaza, em Nova York (abaixo), tornou-se objeto de disputa judicial ao longo da década de 80 até ser destruída em 1989. O ano de 1981 foi também o do casamento de Serra com a artista plástica Clara Wyergrf, que nos anos 90 lançou um livro contando a saga da criação e destruição da obra: *The Destruction of Tilted Arc* (escrito a quatro mãos com Martha Buskirk e editado pela MIT Press). Diante da grita de moradores e vizinhos da Federal Plaza e de membros da prefeitura e do governo federal, que entraram (interpretou-se depois) numa nada artística disputa política, decide-se retirar *Tilted Arc*. Serra reage. Segue-se uma guerra judicial, com audiências públicas e pareceres de comissões. Em 1987, ele processa o governo para impedir a destruição da obra, mas o processo é rejeitado, assim como a apelação feita em 1988. A 15 de março de 1989, a obra é destruída pelo governo federal dos EUA.

O artista que já afirmou ter mais a dizer sobre os perpétuos ajustes meticulosos do peso, sobre o prazer proporcionado pela exatidão das leis da gravidade, sobre o peso e a densidade e a concretude de incontáveis sarcófagos, sobre a arquitetura micênica e a inca, em 1996 criou *Afangar*, um conjunto de nove pares de blocos de pedra-ferro espalhados pela ilha Videy, na Islândia

depois de poucos, mas intensos faxes brasileiros (em dezembro do ano passado), disse seu sim (em abril).

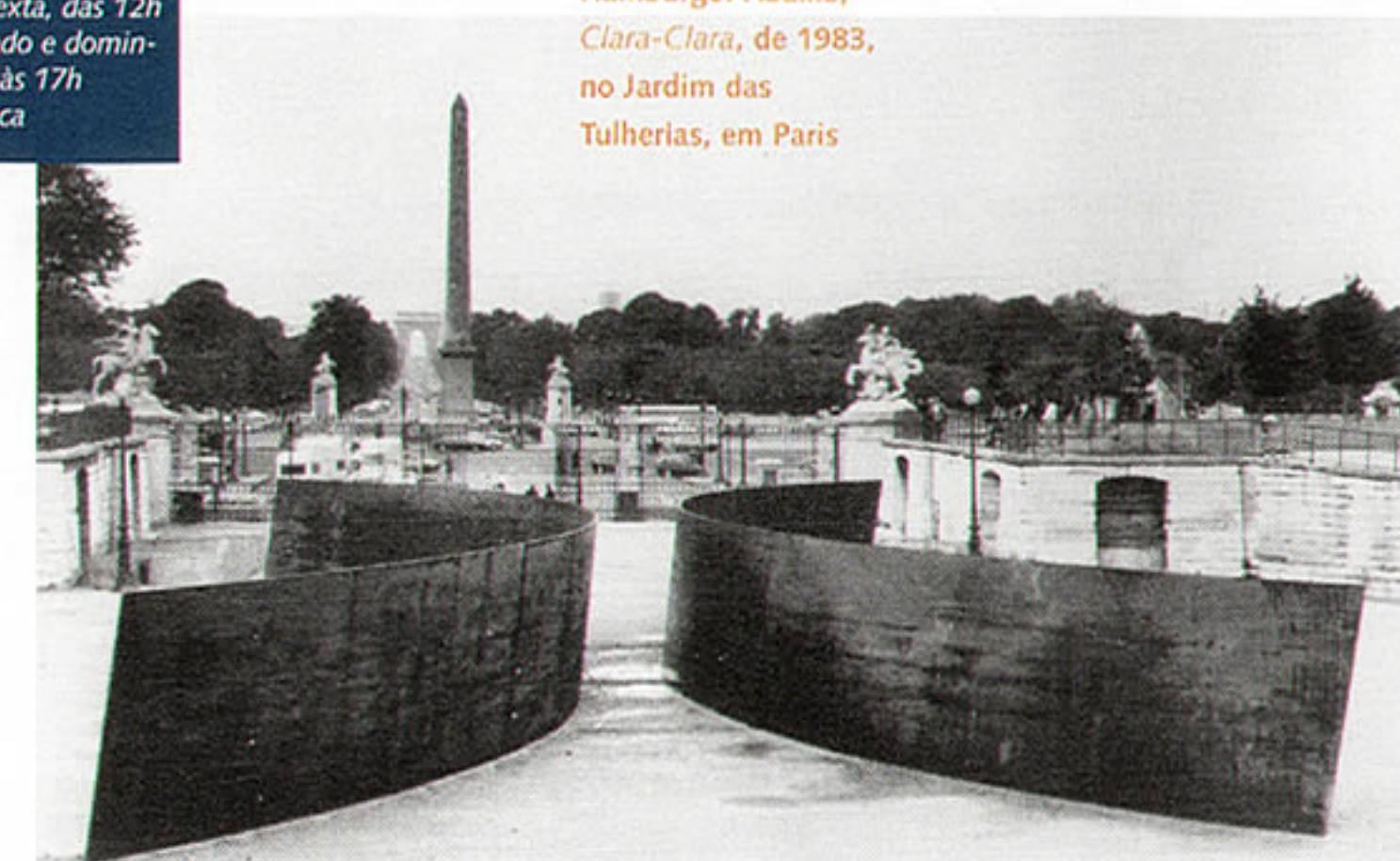
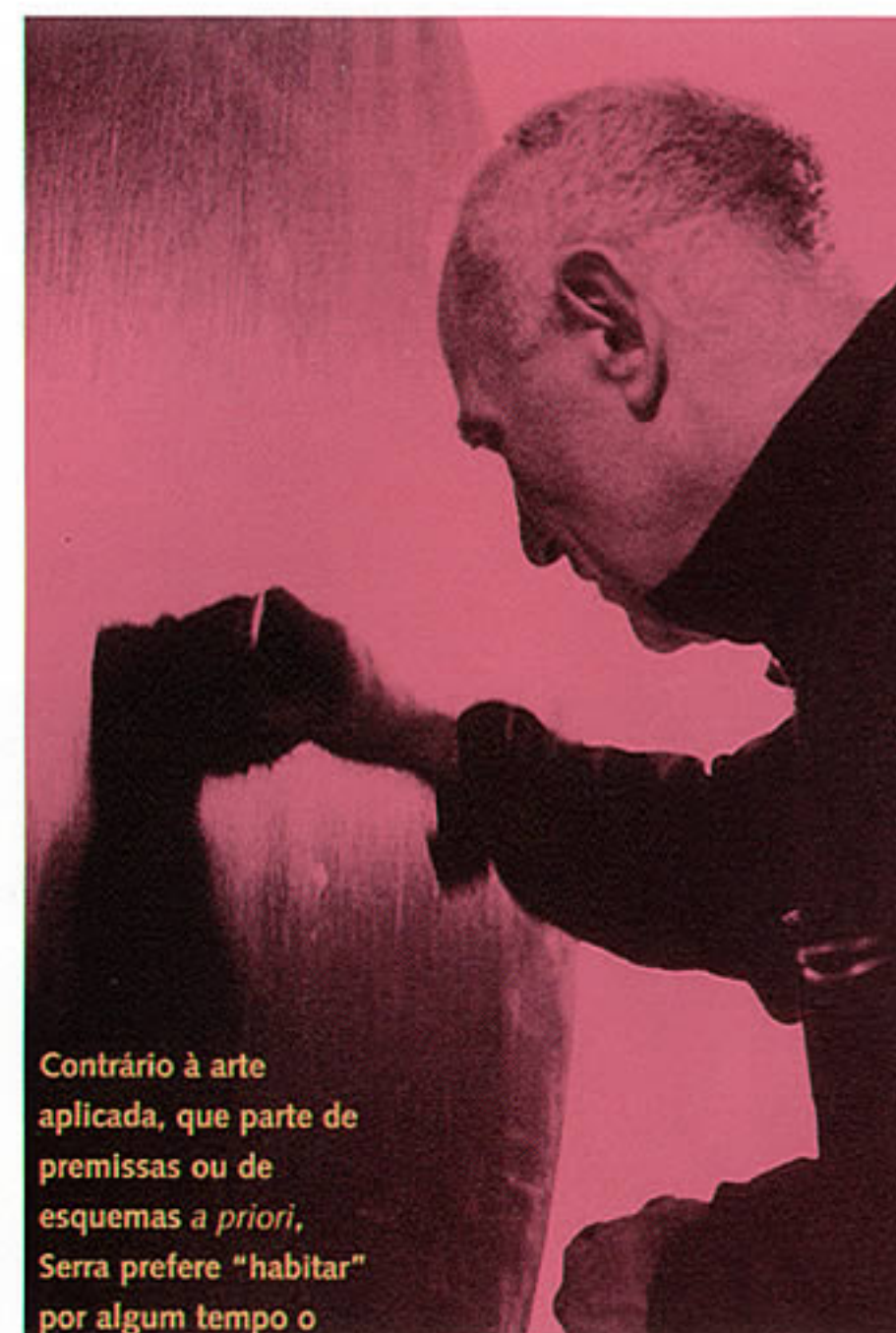
Ao sim seguia-se uma visita ao Rio e o encantamento: "Ele se apaixonou pelas contenções de encostas nos morros do Rio. Chamou-as de verdadeiras obras de arte", diz Vanda, que garante que o artista ainda não escolheu entre três lugares para erigir obras: a praça reformada no Leme, em frente ao hotel onde ele ficou, o Méridien; os vãos do Palácio Gustavo Capanema, primeiro prédio moderno do país, com projeto de Lúcio Costa e do jovem Niemeyer e apadrinhamento de Le Corbusier; e as imediações da Praça Quinze, no centro da cidade.

Se ele ainda não sabia, até o início de dezembro, onde colocaria obras suas (o que pode atiçar desde já os polemistas, pois ele não costuma despertar unanimidade), também nenhum carioca soube com antecedência o que ele reservava para a exposição no Centro de Artes da Praça Tiradentes. Isso porque Serra não faz desenhos para expô-los em qualquer canto: a interação de seu trabalho com a arquitetura é tanta que ele "habita" certo tempo um museu, praça ou galeria antes de criar suas obras. Ou, em suas palavras: "Quem trabalha num determinado espaço por vários dias conscientiza-se do modo como as pessoas o atravessam, como a luz aparece nele. Eu jamais mandaria alguns assistentes até lá para trabalhar a partir de um esboço. Não me interesso por arte 'aplicada'. Trabalhar a partir de premissas ou esquemas *a priori* invariavelmente leva à ornamentação e à decoração".

Quem poderia dizer que esse artista do grande, do imenso, do pesado, do negro profundo, do mastodôntico, do antifigurativo e do antinarrativo, do além-do-humano virou escultor graças às linhas singelas, frágeis, sutis de Brancusi? A verdade, em arte, segue de fato linhas tortas. É verdade que Serra, filho de um operário espanhol habitante de San Francisco, trabalhou em siderúrgicas como a U.S. Steel lá pelos tenros 20 anos. Daí, talvez, o gosto pelo cheiro, pelo tato do aço. Mas é também verdade que foi no estúdio de Brancusi, no Museu de Arte Moderna, em Paris, graças à bolsa da Yale University, aos 26 anos, que ele se decidiu por

Onde e Quando

Exposição Richard Serra
Até 15 de março
Centro de Artes Hélio Oiticica
Rua Luís de Camões, 68, Praça Tiradentes, Rio
De terça a sexta, das 12h às 20h; sábado e domingo, das 11h às 17h
Entrada franca

Contrário à arte aplicada, que parte de premissas ou de esquemas *a priori*, Serra prefere "habitar" por algum tempo o lugar onde instala suas obras para se conscientizar das formas como o espaço é iluminado e utilizado pelos passantes. Acima, ele finaliza *Spot On*, de 1996, no Kunsthalle de Hamburgo. Abaixo, *Clara-Clara*, de 1983, no Jardim das Tulherias, em Paris

materiais pesados. "Sei mais sobre o peso do que sobre a leveza e, portanto, tenho mais a dizer a seu respeito, a respeito do modo de equilibrar peso, diminuir peso, adicionar e subtrair peso; dos efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso. Tenho mais a dizer sobre o processamento do peso do aço, mais a dizer sobre a forja, a oficina de laminação, o forno de soleira aberta. Posso ver a história da arte como a história da particularização do peso. Tenho mais a dizer sobre Mantegna, Cézanne e Picasso do que sobre Botticelli, Renoir e Matisse, embora sinta admiração pelo que me falta", escreveu num texto-declaração de princípios, em 1988.

À diferença de artistas que usam a arquitetura dada, tanto dos monumentos quanto da natureza, como é o caso do búlgaro Christo, que costuma envelopar pontes e prédios imensos com plástico colorido, Serra rejeita toda idéia de ornamentação: suas obras não enfeitam nada, não servem para se pousar o olhar cansado para alguns instantes de diversão. Suas intervenções em negro e aço, secas e retas, chapadas ou com curvas repetitivas, tentam mudar algo em quem as vê e por elas passeia. Prova disso são suas séries de "*black drawings*" (desenhos negros), que compõem a exposição no Centro Hélio Oiticica: sobre telas sem molduras, que serão coladas à parede, ou mesmo direto sobre a parede, Serra pinta quadrados pretos que mudam a forma como o visitante experimenta os corredores, áreas e vãos do prédio onde a obra é exposta. É como se a arquitetura modificada fosse realmente a estrela, a obra e o artista sendo apenas veículos. "Por exemplo: duas formas negras instaladas em paredes opostas escorçam a largura da sala. O recinto fica mais estreito; a compressão do espaço é registrada de modo tátil. Que cortes têm de ser feitos a fim de desestabilizar a experiência do espaço?", pergunta Serra, que gosta de fustigar os figurativos: "A maioria das representações e ilustrações é enganosa". ■

No Museu de Arte Contemporânea de Bordéus, na França, as três chapas quadradas de aço da instalação *Threats of Hell* (abaixo), de 1990, contrastam com os arcos do teto e das paredes do prédio. O objetivo de Serra, que se encantou com as obras de contenção de encostas do Rio de Janeiro, parece tornar a arquitetura modificada a verdadeira estrela, a serviço da qual estão obra e artista

O ESPAÇO NUNCA MAIS SERÁ O MESMO

Ao invadir, cercar e desmontar a intimidade dos locais, as peças de Serra fundam lugares na relação com o ambiente e com o espectador

Por Luiz Camillo Osorio

"Remover o trabalho significa destruí-lo". Com essa afirmação, Richard Serra definiu a natureza de seu trabalho e apontou o destino fatídico — o lixo — que teve uma de suas obras mais importantes, o *Tilted Arc*, instalada na Federal Plaza, em Nova York. Embora não fechasse as principais passagens de circulação dos pedestres, a peça inviabilizava a lógica linear que comanda nossos passos obsessivos pela cidade. Exigia maior atenção do movimento, redefinindo as relações espaciais, a percepção e a visibilidade do lugar. Como deve fazer a grande arte, recriava o espaço. Depois de longa polêmica, acabou removida. Resultado: o trabalho foi destruído, virou lixo.

Desde o início de sua carreira, nos anos 60, Serra apostou na capacidade da escultura de desafiar os parâmetros de nossa percepção, de redefinir nossa situação e posição no espaço e no tempo. Desafiava também as expectativas institucionais em relação à obra de arte e ao seu valor simbólico na sociedade contemporânea. Sintonizado com as questões estéticas do minimalismo, seu trabalho atualizava a potência formal da tradição escultórica moderna revertendo, todavia, sua lógica interna, que dava à obra absoluta neutralidade em relação ao espaço. Nessa medida, sua obra assume uma postura contemporânea, que recusa um certo idealismo modernista sem, no entanto, dispensar a potência formal própria à experiência artística. É esse o seu interesse e a sua exemplaridade: ir fundo na compreensão de uma especificidade da linguagem artística, escultórica, sem abrir mão dos enfrentamentos necessários para que essa linguagem formal não se esterilize pela absorção institucional.

Esse mesmo tipo de tensão acontece com suas obras "de museu". O espaço museológico, o "cubo branco", é o espaço por excelência de uma experiência estética autônoma. Ele serve, também, de equivalente do espaço privado das salas de estar, onde a arte, o objeto de arte, deve poder se acomodar. A obra de Serra se caracteriza pela oposição a essa equivalência imediata entre o espaço público e o espaço privado, e entre arte e o objeto de arte. Isso já pode ser observado em um de seus primeiros trabalhos, *Splashing*, realizado em 1968 para uma exposição minimalista na galeria de Leo Castelli. Ao longo do rodapé de uma parede de tijolos, Serra espalhou chumbo derretido, que enrijeceu no local. Além da precariedade, do aspecto caótico, agressivo e informal do trabalho, ele desfazia uma das linhas básicas de nossa orientação em espaços interiores, que é a junção entre o chão e a parede.

Como disse um crítico americano, "nossa dificuldade com *Splashing* era tentar imaginar a possibilidade de sua existência posterior no universo dos objetos de arte". Essa dificuldade é uma constante em sua obra: as peças invadem, cercam e desmontam a intimidade dos espaços. Elas literalmente ocupam e habitam os lugares em que se instalam, inadequando-se para outros usos e espaços. Essa me parece a grande questão de seus trabalhos: ao contrário dos objetos de arte, que seriam naturalmente manipuláveis, sem lugar, suas esculturas fundam lugares a partir de sua inter-relação com o ambiente e o espectador. O espectador só tem a experiência da obra ao vivenciá-la. A forma da escultura não se totaliza, não se fecha em uma única representação, mas vai se constituindo e se refazendo a cada situação, assim como o espaço circundante e o sujeito.

Sua vinda agora ao Brasil será um bom momento para vermos de perto uma faceta menos conhecida de seu trabalho, o desenho, tendo como suporte o próprio espaço arquitetônico. É uma sorte tê-lo expondo entre nós, porque se trata de um dos mais interessantes e fundamentais artistas dos últimos 30 anos.

***Maillart Extended*, formada por um pilar e uma verga de aço numa passagem para pedestres do Viaduto Grandfey, na Suíça: redefinição do espaço e da lógica de uso**

FOTO CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA

Versace é arte

Por Berta Sichel, de Nova York

O Metropolitan Museum de Nova York cumpre um dos sonhos de Gianni Versace e abre exposição de criações do estilista italiano, um apaixonado pelas artes que acabou por se transformar em arte

O estilista italiano Gianni Versace dedicou sua vida à promoção do espetáculo Gianni Versace. Atraído pela exuberância, Versace assumiu em tempo integral o projeto de simulação de harmonia entre moda, arte e marketing. Foi tão bem-sucedido na investida que o espetáculo fugiu ao controle do criador: é um negócio que movimenta US$ 1 bilhão por ano e uma imagem que permanece e se multiplica para além de sua morte. Versace, que sempre conduziu seu trabalho desde todas as artes, agora é arte. E entra em cartaz, com exposição que leva seu nome, no Metropolitan Museum de Nova York, onde vai ocupar, a partir deste mês, todo o Costume Institute, espaço que o museu reserva para a moda.

Não é a primeira vez que as criações do estilista chegam a um museu, mas para Versace o Metropolitan era um objeto do desejo. "É o coração da arte", costumava dizer. A exposição tem curadoria de Richard Martin, que também organizou, em 1992, *Gianni Versace Signatures*, apresentada no Fashion Institute of Technology. À diferença dessa, marcada pela ousadia, a exposição do Metropolitan é mais convencional. São 80 peças, divididas em cinco segmentos que refazem a trajetória iniciada por Versace nos anos 70. Desde agosto, um mês depois do assassinato do estilista, em Miami, Martin se dedica à organização do projeto, que exigiu uma adaptação da agenda do museu e levou ao adiamento, para 1998, de outra mostra programada, *Fashion History*, apesar da inclusão estratégica no calen-

dário do museu, *Versace*, a mostra, não quer assumir, pelo menos em tese, a idéia de homenagem póstuma e oportunista. Antes, a intenção é reforçar a alegria, as cores e a sexualidade, características marcantes nas criações do estilista e que definem a importância do italiano como designer.

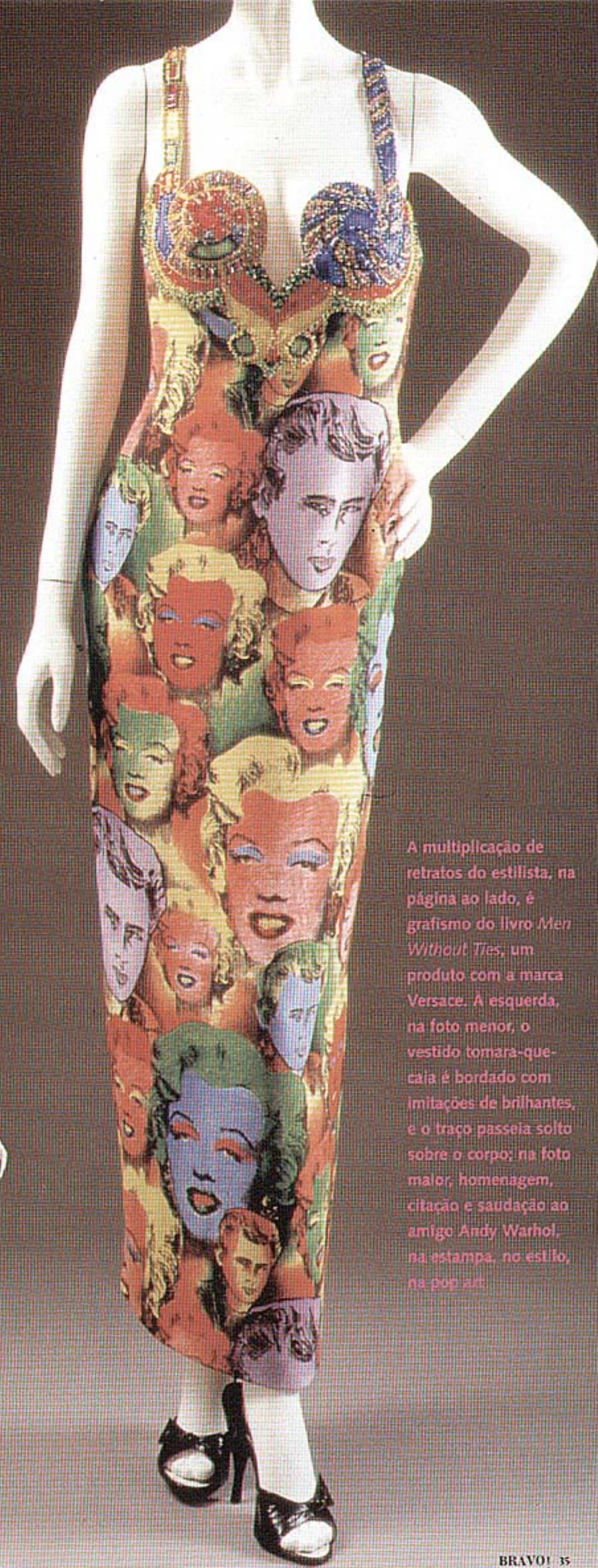
Onde e Quando

Versace, exposição de 80 peças criadas pelo estilista, no The Metropolitan Museum of Art, 82nd Street and Fitfth Avenue, Nova York, tel. (212) 879-5500, de 11 de dezembro a 22 de março de 1998

Com trânsito livre por vários terrenos da criação artística, Versace cuidava ele próprio de selecionar os elencos disponíveis para dar forma e cor às suas idéias. Os artistas que freqüentavam sua casa e suas lojas apareciam com freqüência também nos catálogos e livros do estilista, de preferência fotografados por Richard Avedon. Artístico na melhor versão comercial, Versace era, acima de tudo, glamour, o que é preservado na mostra do Metropolitan.

A primeira parte da exposição, *Versace: The Landmarks* , é uma seleção de criações que a mídia transformou em espetáculo. Inclui o terno branco usado pela modelo Cláudia Schiffer ao ser fotografada para a capa da *Time*, roupas da princesa Diana e de Madonna, amigas e clientes do estilista, o vestido "costurado" com alfinetes que deu fama à atriz Elizabeth Hurley, e o vestido branco com drapeados que Courtney Love usou numa cerimônia de entrega do Oscar.

O tema *Versace and Art*, que ocupa a segunda galeria, traça a influência de Andy Warhol, da arte abstrata, de Kandinsky e Calder em suas criações. Esta parte da exposição estabelece o diálogo com outra mostra em cartaz na cidade, *The*

FOTOS REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO GIANNI VERSACE

A multiplicação de retratos do estilista, na página ao lado, é grafismo do livro *Men Without Ties*, um produto com a marca Versace. À esquerda, na foto menor, o vestido tomara-que-caia é bordado com imitações de brilhantes, e o traço passeia solto sobre o corpo; na foto maior, homenagem, citação e saudação ao amigo Andy Warhol, na estampa, no estilo, na pop art

A sensualidade move a indústria Versace, que espalhou 138 lojas pelo mundo, de Paris a Tóquio. À esquerda, conjunto de veludo de seda, da coleção do outono de 1991; abaixo, à esquerda, vestidos-camisolas, e à direita, o longo em edição equilibrada, ambos de crepe de seda, da coleção de 1992, seleções que transformam o Metropolitan Museum em imensa vitrine das criações do estilista

Warhol Look, no Whitney Museum, que oferece uma imagem vasta do universo no qual Andy Warhol e Versace circulavam. No Whitney, está o retrato de Versace por Warhol e um vestido e um casaco curto, assinado pelo italiano, onde os retratos de Marilyn e Elisabeth Taylor por Warhol foram reproduzidos em bordados de lantejoulas. Outros artistas, como Jim Dine, inspiraram algumas da coleções de Versace que, na Bienal de Firenze, em setembro de 1996, colaborou com Roy Lichtenstein numa instalação que explorava as ligações entre arte e moda.

A maior parte da exposição está concentrada na terceira parte, *Versace and History*. São criações que incorporam referências, citações que passam por diferentes momentos da história, da Grécia antiga à arte decorativa, passando pelo estilo bizantino e pelos excessos das cortes do século 18. *Versace and Materials*, na quarta galeria, abre espaço para as pesquisas realizadas pelo estilista. São exibidas inovações como o uso de plástico, bordado sobre couro e metal, incluindo algumas peças da exposição do Fashion Institute. A mostra termina com *Versace: The Dream*, centrada nos figurinos criados para o teatro e a ópera, outras duas paixões. Entre muitos outros trabalhos, ele colaborou com a companhia de dança de Maurice Béjart e com o diretor teatral Robert Wilson. ■

De espectador a expositor

Catálogo de mostra trazia até considerações de um filósofo

Consumista assumido e colecionador de arte – tinha 18 obras de Picasso –, Gianni Versace sempre foi fascinado por museus, onde acabou por se transformar em atração. Sua primeira exposição individual foi em Verona, em 1983. Depois, teve seu trabalho exibido no Victoria and Albert Museum e no Royal College of Art, ambos em Londres. Também esteve na programação do Musèe de la Mode et Costume, em Paris. Em 1992, ele chegou ao Fashion Institute of Technology. A exposição *Gianni Versace Signature*, cujo texto do catálogo foi escrito pelo filósofo italiano Omar Calabrese, oficializou o designer de moda como um artista no mundo do espetáculo. A montagem era exuberante. Também organizada por Richard Martin, na época curador daquela instituição, a mostra estava centrada basicamente nas roupas criadas para o teatro e para ópera. Nessa mostra, a teatralidade das instalações funcionava em sincronia com o show dos costumes. A coletiva *Wardrobe*, encerrada em outubro, também exibia um vestido feito por Versace.

FOTOS DIVULGAÇÃO GIANNI VERSACE

O Avesso Tropical de Camille Claudel

Femme du monde que manteve os mundos diplomático e artístico dos anos 40 e 50 a seus pés, Maria escreveu sobre sua escultura *La Femme a Perdu Son Ombre* (ao lado e na página oposta): "Ela se liberou tanto que até perdeu sua sombra... é o grande perigo da liberação, tornar-se novamente escravo da liberdade". Cuidadosa, a artista manteve seu casamento e o trabalho criativo e, em 1950, no seu ateliê de Paris (ao centro), posou serena entre as peças *Impossível* e *Saudade*

Maria Martins, a secreta musa brasileira que incendiou o corpo e a imaginação de Marcel Duchamp, começa a deixar a esfera da lenda e tem suas esculturas expostas em São Paulo. Por André Luiz Barros

O corpo de uma mulher nua, refestelada sensualmente na grama, pernas jogadas ao léu e formando um ângulo de 90 graus, vulva e seios integrando a paisagem de prazer, na mão esquerda um lampião a gás aceso, ao fundo uma queda d'água. O observador só tem acesso a essa visão íntima por uma discreta fenda aberta numa porta de madeira. Esse quadro ilusório e paradisíaco, armado para os olhos do observador com estrutura de madeira, boneca e simulação da natureza, foi a última e mais secreta obra de um dos maiores artistas do século, Marcel Duchamp, que passou por quase todos os movimentos artísticos desde os anos 10 sem manchar a fama de renovador radical das artes. E a tal musa nua, que povoou a fantasia erótica e amorosa de Duchamp desde o instante em que o artista a encontrou, provavelmente em 1943, até sua morte, em 1966, era (agora se sabe) uma brasileira, mineira, escultora original que misturou um tropicalismo arcaico com o surrealismo, encantou André Breton, Michel Tapié e Benjamim Péret, estudou com o escultor Oscar Jespers e conquistou não só o meio diplomático com seu vigor, sensualidade e irreverência, mas também os ambientes artísticos nova-iorquino e parisiense de sua época.

Seu nome era Maria Martins, ou simplesmente Maria, como gostava de assinar suas obras. Sua saga, pouco conhecida dos brasileiros, começa agora a sair da esfera da lenda reservada a poucos. Esposa de embaixador brasileiro em Washington transformada em objeto de paixão fulminante de um gênio, ela pode ser um pouco mais conhecida do público a partir da exposição *Maria Martins*, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, que reúne mais de 20 esculturas colhidas em coleções pessoais pelo curador-colecionador Jean Boghici.

Se, para mencionar o maior nome da escultura feminina deste século, a francesa Camille Claudel penou na sombra grandiosa do seu amado Rodin, o "mito" Maria Martins surge renovado por seu impacto na vida do não menos grandioso francês Duchamp, revelado em boa parte no livro *Duchamp – A Biography*, do jornalista Calvin Tomkins *(leia quadro)*. Personalidade singularíssima que pôs a arte de ponta-cabeça com gestos irônicos que deram origem do dadaísmo à pop-art, passando pelo cubismo, pelo surrealismo, pelo abstracionismo, pela arte conceitual e por outros movimentos paralelos, Duchamp se deixou hipnotizar pela graciosidade de Maria, que unia a inteligência de uma artista de formação européia à generosidade de embaixatriz com talento para receber e, de quebra, uma iconoclastia que a levava a transformar "uma ida à farmácia numa aventura", como diz sua filha Nora Lobo. "Minha mãe podia seduzir qualquer pessoa. Posso vê-la inclinando-se para um homem e dizendo: 'Gosto muito de você. Diga-me quem são seus

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Uma notável pequena

Biografia revela o amor de Duchamp pela mulher que subverteu Washington

Por Berta Sichel, de Nova York

A irreverência de Marcel Duchamp e sua "*metairônica* relação com a tradição" já desafiaram muitos escritores, inclusive o prêmio Nobel Octávio Paz. Mas foi o jornalista Calvin Tomkins quem melhor se saiu no embate, com o livro *Duchamp – A Biography*, editado por Henry Holt and Company, Inc. (foto à direita). Com a necessária dose de atrevimento e uma esplêndida narrativa, ele esclarece a vida particular, até agora quase anônima, do artista e analisa sua obra.

Credenciado por mais de 20 anos como crítico de arte da revista *New Yorker*, e autor de livros sobre Rauschenberg e Jasper Johns, Tomkins analisa todas as influências e relações de Duchamp, desde os escritores Alfred Jarry, André Breton e Raymond Roussel até artistas como Francis Pacabia, Man Ray e Brancusi, de quem o artista adquiriu muitas peças que, ao longo da vida, ia vendendo sempre que precisava de dinheiro.

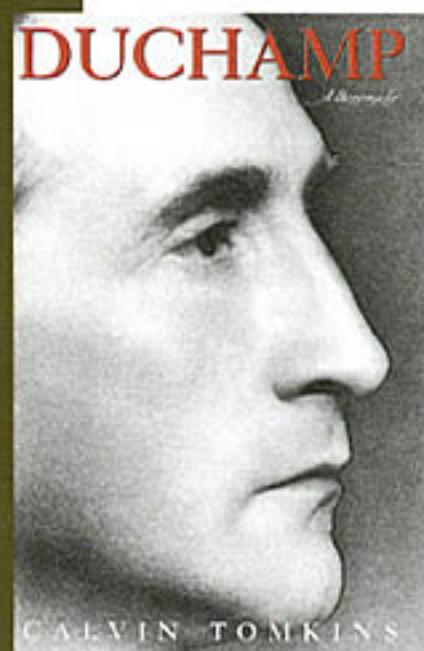
Entre as pessoas que marcaram o enigmático Duchamp, a brasileira Maria Martins é assunto de um capítulo inteiro, o de número 15. "Essa foi a primeira vez que ele amou uma mulher abertamente e sem reservas", escreve Tomkins sobre o romance de mais de oito anos. A musa é descrita como "uma mulher pequena, de cabelos negros, vibrante, atraente, a mais popular anfitriã nos círculos sociais da diplomacia de Washington". A carreira diplomática do marido, então embaixador do Brasil no Estados Unidos, havia levado o casal a morar em cidades como Copenhague, Bruxelas, Paris e Tóquio, currículo que permite ao autor concluir que ela injetou na suburbana vida social de Washington não só a exuberância latino-americana, mas também a sofisticação européia.

Mais que organizadora de jantares, porém, Maria era escultora. Também designer de jóias talentosa, teve várias de suas criações publicadas pela revista *Vogue*, que noticiava suas festas. Seu círculo incluía todos os grandes nomes da arte européia exilados nos Estados Unidos. André Breton, por exemplo, escreveu o catálogo de uma de suas exposições em Nova York e também se apaixonou por Maria. E não foi o único. Houve rumores, não confirmados, de que Nélson Rockefeller também se enamorou dela.

A propósito da peça *Sendo Dados...*, inspirada em Maria e exposta no Philadelphia Museum of Art, Tomkins a considera um trabalho totalmente *gauche* no universo da "arte mental" de Duchamp. Estranhamente, ela lembra a obra de Gustave Coubert, *The Origin of the World*, de natureza "francamente pornográfica", criada para satisfazer a retina, contrariando toda a filosofia duchampiana. Tanto o jornalista como outros estudiosos concordam que o torso voluptoso da imagem é de Maria, mas o braço e a mão esquerdos, pelos moldes encontrados, são de Tenny, a ex-mulher de Matisse que foi a última companheira de Duchamp.

DUCHAMP
A Biography
CALVIN TOMKINS

inimigos para que eu possa ajudá-lo a detestá-los'", diz Nora.

A também embaixatriz Elba Sette-Câmara diz que, em certa festa nos anos 70, Maria estava com vestido e cabelo tão fora de esquadro que uma amiga atirou: "Maria, você parece uma hippie!". E ela: "Ora, eu sempre fui!" A marchand Kátia Leite Barbosa, representante da Sotheby's no Brasil, diz que Maria tinha uma eletricidade e uma leveza de humor irresistíveis. "Certa vez, ela olhou para seus quadros, só com assinaturas de gênios, e disse: 'Estão todos muito sem graça', e saiu pondo enfeites coloridos nas molduras até criar um efeito inusitado. Na época, era o cúmulo da rebeldia engraçada."

Todo esse *savoir vivre* da embaixatriz tinha origem na forma irreverente com que ela agia com os artistas que a rodeavam. Que fique claro, porém: seu casamento era com Carlos Martins Pereira e Souza, nome que deixou uma marca elegante na diplomacia brasileira e a quem ela se uniu depois de se separar do primeiro marido, o historiador Otávio Tarquínio de Souza. "Ele era de uma gentileza que já não se vê por aí. E ela era de uma simpatia admirável", diz o cirurgião plástico Ivo Pitanguy. Se Maria respirava e exalava arte, a redescoberta meio tardia dessa imensa personagem brasileira nos anos 90 só vem valorizar suas obras, espalhadas por coleções como a de Gilberto Chateaubriand, que dela já disse: "Em alguns artistas, conhecer a sua personalidade é fundamental para compreender sua obra. Esse é o caso de Maria, Maria artista, embaixatriz, *femme du monde*. A sua produção artística, pequena, é tesouro que poucos colecionadores possuem e não pensam em dele desfazer-se. São objetos de força extraordinária e grande beleza. Num país como o Brasil, é função dos grandes artistas criar ícones da nossa visualidade nacional. Esse é o caso de Tarsila do Amaral e Maria Martins, artistas lendárias do modernismo brasileiro".

Se o poder de sedução de Maria espalhava-se em todas as direções, o único admirador a quem ela dava ouvidos era Duchamp, a essa altura tornado o mestre zen da arte do século nos círculos chiques nova-iorquinos, sempre jogando seu xadrez e soltando baforadas do charuto, a dizer que a arte havia abandonado a fase da retina (a pintura) e entrava na das idéias, e que qualquer coisa podia ser arte, dependendo somente do ato do artista. Esse artífice maduro, que a conheceu aos 56 anos, quando ela tinha por volta de 43, manteve um excitante segredo do caso por três anos. Depois disso, sua presença na casa da brasileira era tolerada, pois Carlos Martins, por seu turno, adorava a mulher. Duchamp chegou a pedi-la em casamento, mas Maria preferiu manter sua vida afetiva como estava. "Creio que ele, um francês cerebral, se encantou com o jeito espontâneo e caloroso de minha mãe. E sofreu muito quando ela disse não", diz Nora.

O fascínio do homem de gênio é claro nas cartas secretas que os dois trocaram: "Você poderia isolar-se comigo lá e ninguém saberia dessa gaiola fora do mundo", escreveu ele, convidando-a a se mudar para um apartamento que vagara em seu prédio. Ou, mais ardoroso: "Na verdade, nós dois temos necessidade de amor físico e esse longo parêntese de castidade só serviu para afiar o fio de uma nova nava-

FOTOS DIVULGAÇÃO / ACERVO FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO

FOTO DIVULGAÇÃO

O trabalho de Maria, descrito pelo biógrafo de Duchamp como "esculturas fortes em bronze, terracota, gesso e madeira, muitas delas evocando temas folclóricos brasileiros", era reconhecido no circuito de arte americano, onde expôs peças como *Sem título* (à esquerda). A vida artística e social era conciliada na relação com Duchamp, com quem ela aparece na foto tirada na casa dos amigos Kiesler (no círculo, na página oposta, embaixo)

lha". Numa outra carta, chamou-a *N.D. [Notre Dame] des désirs*, ou seja, Nossa Senhora dos desejos. Tudo indica que Duchamp nunca havia experimentado tamanha liberdade íntima com uma mulher, e sua dor pela separação também foi coisa inédita. "Aceito a situação como ela é", escreveu em 1951, oito anos depois de conhecê-la, "e não espero mais por um milagre. Sinto-me feliz quando penso em você".

Pouco interesse despertaria o *affair* se tivesse dado lugar apenas a manifestações de erotismo e sentimento. Todo caso amoroso as produz. Mas a experiência profunda por que passou Duchamp legou-lhe (e legou-nos) uma obra póstuma que levaria 19 anos para amadurecer, em um homem que gestava criações com a paciência e a estratégia de um enxadrista da arte humana, que inaugurou o cubismo com o *Nu Descendo a Escada nº 2* (1912), abalou o gosto artístico com a invenção dos *ready-mades* (1914) e resumiu sua visão artística em *O Grande Vidro*, também chamado de *Noiva Posta a Nu por Seus Celibatários, Mesma*. *Étant donnés...* (Sendo dados...) é o nome da obra póstuma que, sabe-se agora, Duchamp iniciou inspirado por sua atração por Maria. O primeiro esboço, de 1947, desenho tosco da tal mulher de pernas despreocupadamente abertas, traz o título Sendo Dados: *Maria, a Queda D'Água e o Lampião de Gás*. Duchamp referia-se ao desenho como "minha mulher com a vulva aberta". Na versão final, não mais um desenho, mas a boneca e o jogo de ilusionismo com o público através da brecha na porta, construída em completo sigilo e só dada à luz em 1966, o nome muda pouco: Sendo Dados: *1º Queda D'Água. 2º. Lampião a Gás*.

A formação européia não alienou Maria de uma temática ligada a sua raízes. Na década de 40, época em que produziu obras como *Sem Eco* (abaixo), ela se preocupava em afirmar suas raízes trópico-latino-americanas, escrevendo sobre o tema um texto poético iniciado com os versos: "Sei que minhas Deusas e sei que meus Monstros/ sempre te parecerão sensuais e bárbaros"

Uma outra obra conhecida há poucos anos guarda um segredo compartilhado por Duchamp e sua musa. A *Boîte-en-valise* (resumo miniaturizado de todas as obras de Duchamp até os anos 40) que ele deu a Maria incluía uma peça única. Sobre um fundo preto e entre molduras, uma imagem em forma de uma ameba branca era um enigma para os estudiosos. Isso até que, em 1989, 43 anos depois de ter sido criada, técnicos fizeram uma análise química do material e descobriram que a forma abstrata era nada menos que o produto de um jato de esperma de Duchamp, eternizado na obra com que presenteou sua amada. O nome da obra é sugestivo: *Paysage fautif* (Paisagem faltosa).

Para Nora Lobo, o realismo de sua mãe afastou-a da tentação amorosa de Duchamp. Quando Carlos Martins aposentou-se do serviço diplomático, ela orquestrou um retorno bem-sucedido do marido ao Brasil. "Ela o criou novamente. Talvez ela soubesse que nunca poderia fazer algo assim com Marcel", diz Nora. Seja como for, Maria possuía sua própria ambição artística: a partir da exposição *Amazonia*, na Valentine Gallery de Nova York, em 1943, com esculturas amazônicas retratando mitos indígenas com influência surrealista, ingressou no grupo de artistas também como criadora. Atualmente, o preço de algumas de suas peças ultrapassa os US$ 75 mil (valor que Jean Boghici pagou por uma obra recém-encontrada na Europa). Em trabalhos como *Impossível* (1944), em que duas imagens surreais, uma com traços masculinos e outra fêmea, expelem raios das respectivas cabeças vazias, percebe-se a busca de uma artista irrequieta, que escreveu: "O artista, individualista exacerbado por definição, escapa à civilização à qual quase sempre se antecipa como profeta: *A Guernica*, de Picasso, *Os Horrores da Guerra*, de Goya, *O Jardim das Delícias*, de Jeronimous Bosch etc. É ao mesmo tempo o protótipo do *outlaw* e *outclass*, do desajustado em uma sociedade que se pretende perfeitamente organizada, que dele necessita sem disso se dar conta, mas que o esquece, quando não o despreza". Só não se tem acesso, pela apreciação de suas obras, à personalidade irradiadora que era Maria quando viva. ▮

Onde e Quando

Fundação Maria Luísa e Oscar Americano (Avenida Morumbi, 3.700), São Paulo. De terça a sexta, de 11h às 17h; sábado e domingo, de 10h às 17h. Informações pelo tel. (011) 842-0077

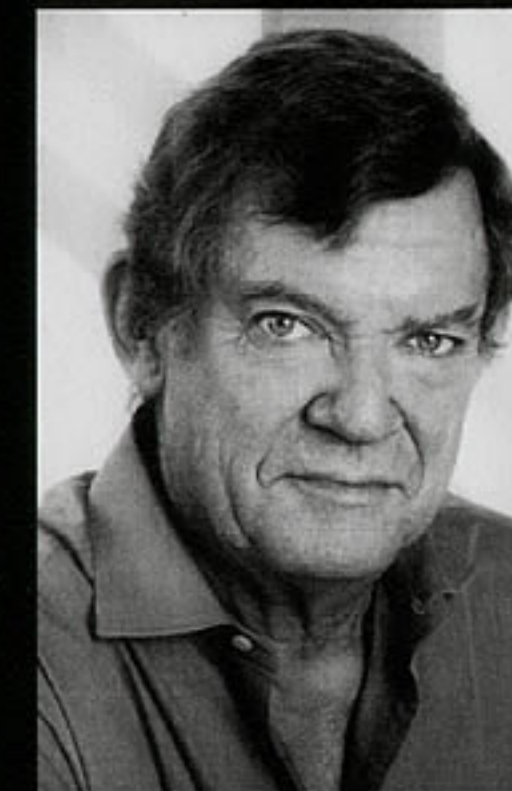
FOTO DIVULGAÇÃO

Hughes, o Revisionário

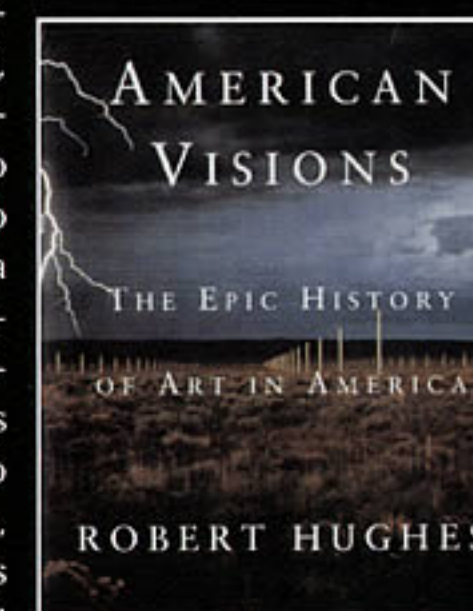
A essência das artes visuais americanas, a partir de representações como *The Flyer*, de John White, de 1587 (abaixo), *Lady Agnew of Lochnaw*, de Singer Sargent, de 1892 (à direita) e *Woman 1*, de Willem Kooning, de 1950 (na página oposta, à esquerda) é o tema da análise de Hughes (na página oposta, à direita, no alto) em *American Visions* (na página oposta, à direita, embaixo)

AMERICAN VISIONS
THE EPIC HISTORY OF ART IN AMERICA
ROBERT HUGHES

Em uma profunda análise histórica da arte americana, o maior dos críticos retoma os valores do humanismo para compor outra obra definitiva

Por Daniel Piza

No final dos anos 80, o ensaísta americano Russell Jacoby escreveu um desses livros típicos de nossa época, que decretam o fim de alguma coisa, *Os Últimos Intelectuais*. Jacoby lamentava que a vida inteligente da humanidade estivesse fenecendo nas academias, em contrapartida ao domínio da mídia sobre todas as esferas culturais. Toda uma tradição iniciada por homens como Erasmo, Swift e Voltaire – a dos intelectuais que escrevem para o grande público, promovendo os debates memoráveis da época – parecia estar em extinção. Jacoby temia particularmente pelo sumiço desses incansáveis centauros, meio jornalistas, meio intelectuais, que nos EUA tiveram nomes como H.L. Mencken, Lionel Trilling e Edmund Wilson, cuja marca distintiva era um estilo ao mesmo tempo rico e claro, limpo de jargões e também não maculado por lugares-comuns.

O argumento de Jacoby parece até hoje convincente: basta ter em mãos uma dessas maçarocas pedantes que a academia tem produzido e sentir que as regras do jogo mudaram da água para o vinho, ou melhor, do vinho para o vinagre. No Brasil, por sinal, testemunhou-se o mesmo "exílio interno" dos intelectuais, e homens que cultivavam a escrita humanista, como Décio de Almeida

FOTOS DIVULGAÇÃO

Prado, Otto Lara Resende, Antonio Callado ou Paulo Francis, já não parecem existir, nem nas universidades nem nas redações.

Mas uma reação começa a se esboçar, tanto que uma série de livros que protestam contra a sofistaria vaporosa predominante, sobretudo na França, está sendo lançada e provocando celeuma. E, segurando o lampião iluminista na passagem de uma geração para outra, com brilho inegável e andar *allegro con brio*, está um centauro australiano que angariou respeito até dos inimigos com seus artigos, livros e séries de TV: Robert Hughes. Às vésperas de completar 60 anos, esse crítico de arte – criatura ainda mais rara nessa espécie peculiarmente povoada de pavões delirantes – apresenta um currículo que, sozinho, poderia fazer Jacoby revisar sua tese.

Antes de mais nada, é preciso notar a estranheza do fato de que, há 26 anos, Hughes é crítico de arte da revista *Time*. Ou seja: mesmo com todas as mudanças editoriais sofridas pela revista no passar desses anos, e que a converteram em uma espécie de boletim colorido das notícias semanais, a cadeira de Hughes foi preservada. Preservada? Hughes é um nome-chave da revista, que lhe dedica capas caprichadíssimas a cada livro lançado ou a cada artigo especial. Quando Hughes se mete a dissecar um assunto que lhe sugere uma grande guinada cultural – e infelizmente elas têm sido para pior, como se sabe –, *Time*, sem pestanejar, lhe garante todo o destaque necessário. Foi assim, por exemplo, com *A Cultura da Reclamação* (editado no Brasil pela Companhia das Letras), livro-bomba que nasceu de uma ampla reportagem que fez para a revista sobre a panela de pressão das minorias lobistas que acreditam em eufemismo e censura para democratizar o acesso dos americanos à educação e à cultura. Hughes protestou, com argumentos delineados em ponta de metal, contra a ideologia da vitimização e, acima dela, contra a idéia de que é preciso rebaixar os critérios e desconsiderar os méritos para que uma geração inteira saia de seu mundo de ignorância e intolerância. Por baixo do discurso politicamente correto, Hughes lancetou o tumor do populismo.

Nascido de uma série de TV, *American Visions* aponta a marca do puritanismo e do materialismo americanos em obras como *The Veteran in a New Field*, de Winslow Homer, de 1865 (acima), o *Massachusetts State House*, de 1795 (centro), *Michael Jackson and Bubbles*, de Jeff Koons, de 1988, (abaixo) ou *Untitled*, de Barbara Kruger, de 1990 (à direita)

O que ele faz é a prova mais adequada do contrário – é a prova de que, para distribuir o conhecimento e estimular o senso crítico, é preciso sempre redefinir e rediscutir, sem sentimentalismo nem didatismo, sem concessões nem jargões. Seu texto é impecavelmente cristalino, mas não deixa de falar sobre o que é culturalmente importante, não tem medo de palavras menos conhecidas e não foge das opiniões, citações e comparações. É como se Hughes confiasse em seu estilo vivo e eufônico para atrair a leitura, mesmo daquele leitor que não se interessa pelo assunto ou não conhece as referências feitas. Tanto é assim que Hughes colabora no tablóide intelectual *The New York Review of Books* e, ali, escreve exatamente da mesma maneira que na *Time*. (E recebe a mesma deferência. Na antologia do *NYRB*, recém-lançada no Brasil pela Paz e Terra, um ensaio de Hughes sobre Andy Warhol foi selecionado entre um material de 30 anos.) Os textos escritos nessas duas publicações foram reunidos em *Nothing if not Critical*, que merece edição urgente no Brasil porque, neste Século da América, crítico de arte como ele não há.

Hughes é também autor de diversos livros importantes, além dos dois citados: *The Fatal Shore*, uma longa e absorvente reportagem sobre os emigrados australianos; *Barcelona*, história da cidade cujo misto de tradicional e moderno o fascina (também editado aqui pela Companhia das Letras); *The Shock of the New*, da série de TV *O Choque do Novo*, exibida no Brasil pela TV Cultura; *Heaven and Hell in Western Art*, um estudo sobre as representações de céu e inferno na arte ocidental; e monografias sobre os ingleses Lucian Freud e Frank Auerbach, dois pintores que provaram a permanência da arte figurativa mesmo depois do longo ataque especulativo que ela sofreu neste século.

Agora ele produziu o monumental *American Visions – The Epic History of Art in America*, um dos melhores livros do ano, com direitos já adquiridos pela mesma Companhia das Letras para publicação no país. *American Visions*, como *The Shock of the New*, nasceu de uma série de TV que a Cultura exibiu no mês passado com o título de *Visões da América*. Ambas têm como modelo a magistral *Civilization*, série pioneira feita pelo crítico de arte inglês Kenneth Clark em 1969, até hoje reprisada em televisões do mundo todo. Hughes, a propósito, morou em Londres antes de chegar aos EUA, em 1970 e, lá, foi *protégé* de Clark, então diretor da National Gallery inglesa. Como Clark, Hughes escreve muito bem e tem a capacidade do historiador que seleciona e articula as passagens mais relevantes de uma ou várias épocas. Não há uma ilusão de continuidade, mas traços em comum são apontados sem prejuízo da diversidade e das rupturas. *Visões da América* tinha um objetivo muito simples e muito complexo ao mesmo tempo: mostrar como os EUA se viram nas artes visuais ao longo do tempo e demonstrar que a mescla perigosa e poderosa de puritanismo e materialismo marcou suas mais variadas manifestações. O historiador é ajudado pelo crítico que sabe eleger os nomes certos e denegrir os errados. No final da série, Hughes chamou às falas Jeff Koons, o artista do marketing que foi casado com Cicciolina e cujo trabalho não poupa infantilidade. Koons confessa a Hughes, depois de algumas perguntas capciosas, que não é ele mesmo quem faz suas obras: ele apenas "supervisiona" uma equipe de infelizes.

Hughes planeja agora escrever suas memórias – e deve haver coisas picantes, porque ele se envolveu em boas polêmicas, especialmente nos anos 80 (chegando a escrever uma paródia da *Dunciada* de Pope para satirizar em versos o *boom* novo-rico do mercado de arte no período) – e, depois, retomar a pesquisa de seu grande projeto: a biografia de Goya. Hughes disse recentemente que foi bom que o livro não tivesse saído antes, como planejado. "Acho que agora estou realmente maduro para enfrentar Goya." Goya, de fato, parece encarnar as preocupações de Hughes como ninguém: espanhol, profundamente envolvido com seu tempo, criador de uma arte de humor e observação social.

Como todo grande talento jornalístico, desafeto das academias e dono de opiniões fortes e abrangentes, Hughes, claro, colecionou inimigos. Mas um crítico também fica pelos inimigos que deixa. Com o passar do tempo, ficará claro que Hughes está longe de ser um reacionário: é antes um revisionário, um visionário que olha para o passado e enxerga o futuro, enriquecendo o presente. Sem antolhos de espécie alguma. ■

Em estilo cristalino, sem concessões nem jargões, Hughes articula traços comuns a diferentes épocas, respeitando diversidades e rupturas. Sua análise conduz da arquitetura de *Fallingwater*, projetada por Frank Lloyd Wright em 1936 (à esquerda) ao quadro *Four Lane Road*, de Edward Hopper, de 1956 (abaixo), com rapidez e clareza

Onde e Quando

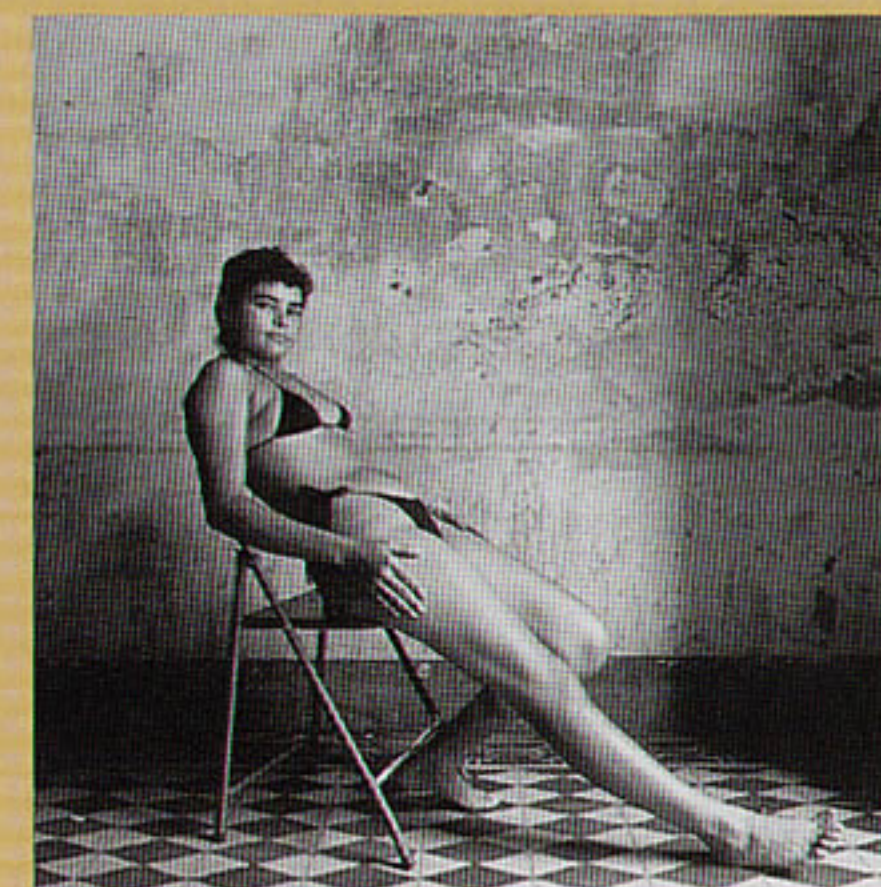
American Vision – The Epic History of Art in America, de Robert Hughes, Knopf, 636 pág. Não há previsão do lançamento em português. A Livraria Cultura (tel. 011-285-4033) vende o livro por R$ 96,60

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Caçador de Poesia

As fotos de Cristiano Mascaro, que abre exposição no Rio, são um mapeamento poético do país

Por Ferreira Gullar

Registros Urbanos é **o título da mostra do artista no Paço Imperial, que traz imagens capturadas nos últimos 20 anos em viagens por todo o país. A escadaria do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte (esquerda), foto de 1985, é exemplar da influência da formação arquitetônica de Mascaro, expressa na exploração de elementos construtivos e na acentuação da monumentalidade de certas formas. A moça da zona do meretrício de São Luis do Maranhão (direita), flagrada em 1986, faz parte da galeria de retratos. As fotos são todas em preto-e-branco, realizadas com luz natural e, segundo o fotógrafo, buscam o cotidiano, "onde há coisas que parece que só eu vejo"**

André Gide escreveu certa vez que a arte nasce quando viver não é suficiente para exprimir a vida. Isso não significa, porém, que sempre que tal insuficiência ocorre nasça uma obra de arte. Na verdade, a maior parte da vida é rotina, e a erupção da arte se dá raramente.

A rotina não é sofrimento nem alegria – é uma espécie de anestesia, necessária à vida. Não há dúvida de que todos nós aspiramos ao maravilhoso, à vida plena, o que ocorre apenas em alguns momentos, especialmente quando nos apaixonamos por algo ou por alguém. O problema é que se apaixonar não depende de nós, ninguém se apaixona de propósito. Como a poesia, o amor surge de repente, quando menos se espera. E se não surge, nada se pode fazer. A questão, portanto, é como precipitar o maravilhoso em nossa vida, o que fazer para que a alegria, o deslumbramento, a euforia, não dependam dos caprichos do acaso. Para se curar disso, o homem inventou várias coisas, inclusive a máquina fotográfica.

Pode alguém, no entanto, argumentar que a máquina fotográfica não foi inventada para produzir o maravilhoso, mas, ao contrário, apenas para copiar a realidade banal. E terá razão. De fato, o que Daguerre pretendia, nos

idos do século 19, era captar de maneira fiel a imagem da pessoa – o retrato. Mas não esqueçamos de que, apesar disso – e também por isso – , provocou discussões furiosas e até um artigo exagerado de um jornal alemão (o chauvinista *Leipzeiger Anzeiger*) que, considerando a fotografia uma invenção diabólica, argumentou: "O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano". O retrato fotográfico seria, portanto, um sacrilégio. Imaginem o que não escreveria esse jornal, hoje, quando a engenharia genética possibilita não simplesmente copiar a imagem do homem, mas copiar o próprio homem, com suas carnes e seus ossos!

À parte essa discussão teológica, é certo que a fotografia nasceu como cópia da realidade mas, como observa Walter Benjamin, "a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar". É que a câmera capta o que escapa ao olho humano: o olho apreende o movimento do homem que caminha, mas nada apreende sua atitude na exata fração de segundo quando dá o passo. A foto, porém, mostra, valendo-se do grau de velocidade e da ampliação, detalhes da realidade e da vida, que estão fora de nossa capacidade de perceber. E conclui o filósofo: "só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional".

Assim, a fotografia superou as intenções de seu inventor e passou a nos surpreender, juntando-se aos outros meios de que sempre se valeu o homem para subverter a rotina, introduzindo nela o inusitado. Esse homem é o artista. Essa é uma de suas funções sociais: criar a maravilha. E ele o faz porque, mais que os outros, necessita dela, não suporta a rotina.

Sucede que não é fácil criar o maravilhoso, nem mesmo para os artistas. O poeta fica dias, meses, à espera de um espanto que possibilite o poema. O fotógrafo, porém, dispõe de uma máquina que lhe permite sair à cata do inusitado pelas ruas da cidade. Como o faz Cristiano Mascaro. Ele mesmo o diz: "Partir com minhas câmeras pela cidade, atravessando ruas, mirando as perspectivas, acompanhando os passos das pessoas e fotografando-as nesse cenário, provoca em mim uma agradável sensação de aventura e de descoberta".

O conjunto da mostra inclui trabalhos documentais realizados para a imprensa, empresas e para as teses de mestrado e doutorado de Mascaro. Segundo o artista, a luz é uma busca constante, e as cenas eleitas para registro são as que o surpeendem, como o pássaro num quintal de Salvador (abaixo), de 1991. A exposição funciona como uma verdadeira restrospectiva de sua carreira

Claro, ele sai à captura da poesia, como um caçador. E a poesia está na cidade, como pode estar no campo, no mar. O problema é descobri-la, surpreendê-la, flagrá-la. Como um pássaro ou uma corça que o caçador terminará por encontrar em algum ponto da mata, o inusitado será capturado pelo fotógrafo, numa esquina, num rua vazia, nas sombras dos transeuntes vistos do alto de um edifício.

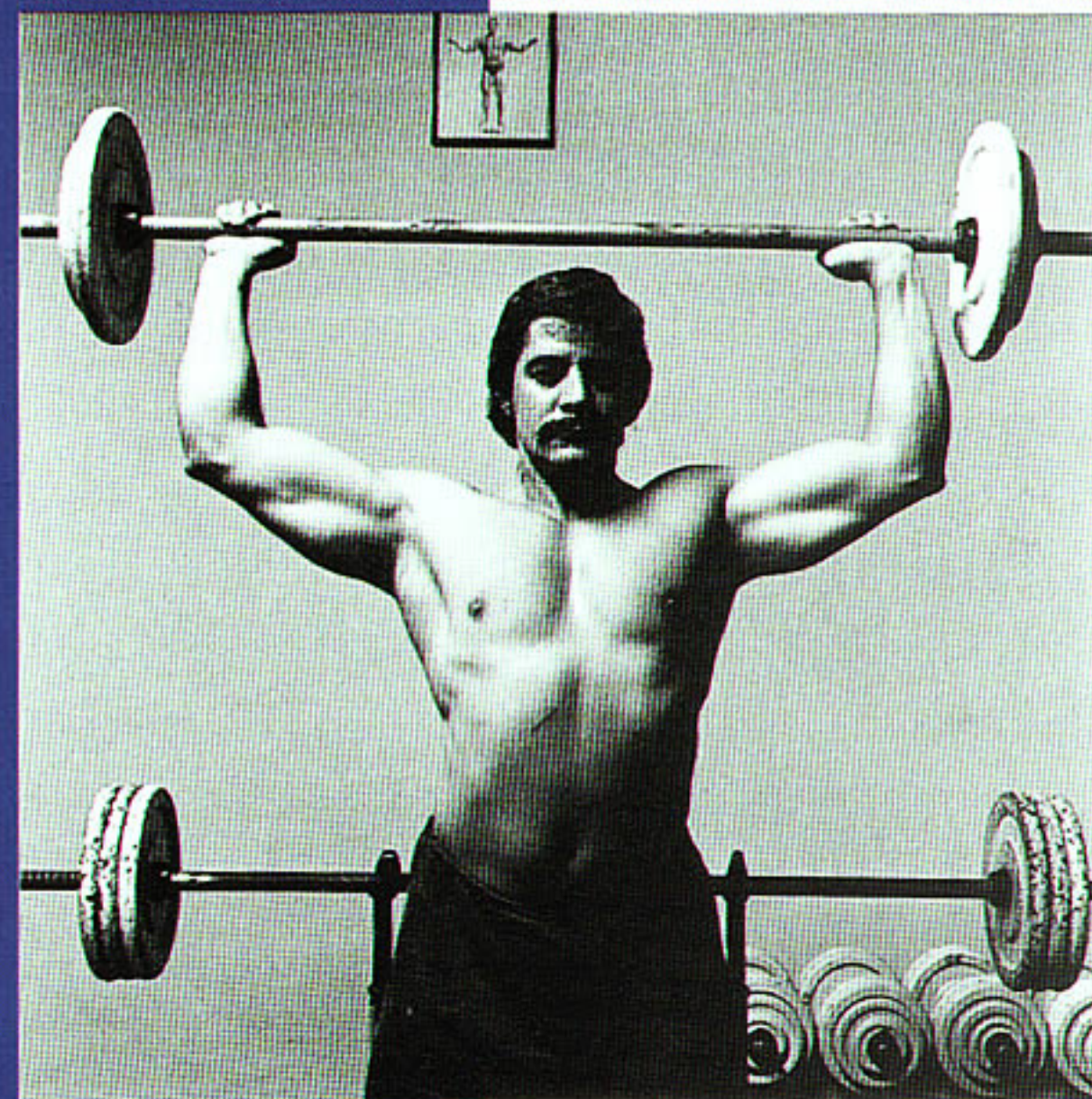
O escultor, o pintor podem inventar um cavalo de asas, um anjo, uma sereia; o poeta pode evocar cheiros e momentos já perdidos no tempo, mas o fotógrafo só pode fotografar: ou seja, captar o visível. É o que fez e faz Cristiano Mascaro através da cidade de São Paulo.

Ele reuniu 83 fotos num livro intitulado, não por acaso, *Luzes da Cidade*. Nelas, Mascaro nos revela as luzes, mas também as sombras da megalópole. E sobretudo o silêncio da cidade ruidosa.

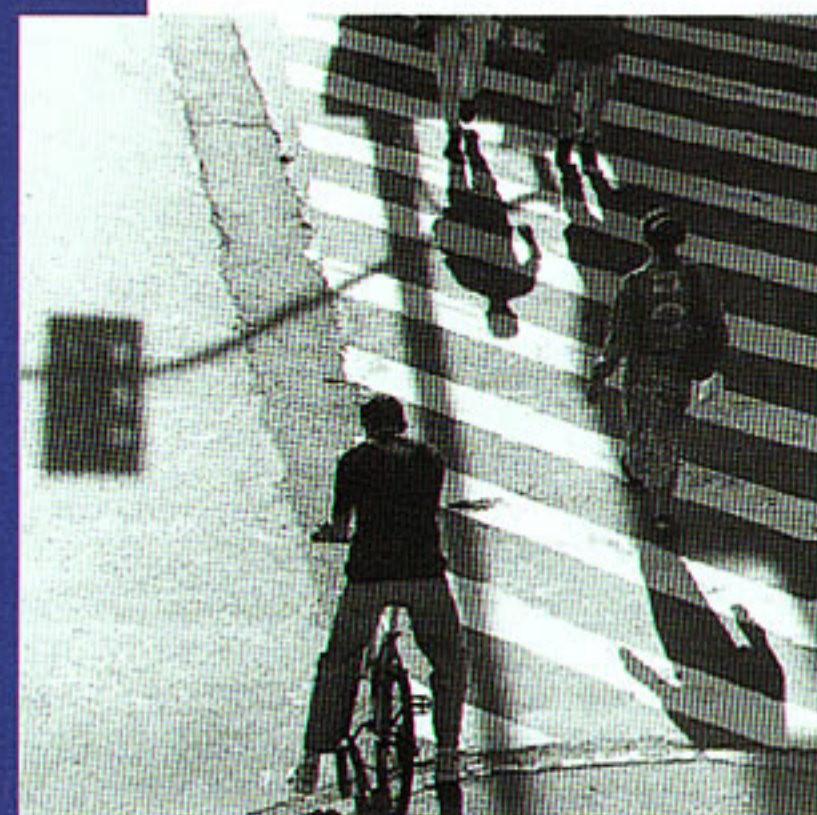
São Paulo está ali flagrada dos mais diversos ângulos, dos mais variados pontos de vista: ora são os grandes blocos de edifícios, como enormes massas sombrias, abafando o estreito córrego da rua por onde trafegam carros e pessoas; ora o amontoado de arranha-céus emergindo da bruma do amanhecer; ora, a praça vazia com os telefones públicos à espera de quem os use ou o grito da luz dramatizando um beco, uma praça, uma avenida. O fotógrafo está interessado nos contrastes luminosos, no jogo gráfico dos postes e fiações elétricas, nas combinações das formas arquitetônicas de que extrai composições abstratadas. Suas fotos lembram às vezes gravuras em metal, às vezes xilogravuras. São obras de admirável plasticidade e emoção. Mas em cada uma delas está presente um elemento que não existe nas gravuras nem nas pinturas: aquilo é fotografia, aquelas formas são reais, são casas, edifícios, ruas, recinto e cenário da vida humana. Isto é o específico da fotografia: a casa, a pessoa, estão ali no papel como um traço ou uma mancha, mas, enquanto a maçã de Cézanne é apenas pintura e, no máximo, a imagem universal da fruta, a imagem fotográfica é sempre real e particular: é o jarro de plantas encontrado em determinada casa e ali fotografado. A imagem fotográfica traz consigo para o papel a concretude do objeto real.

Cristiano Mascaro é um fotógrafo, mas é também um arquiteto (formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Foi repórter fotográfico, mas também cursou a Escola de Fotografia e Programação Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos. Obteve o grau de mestre pela USP com um estudo sobre "O uso da fotografia na interpretação do espaço urbano". Evidentemente, não são esses cursos e títulos que nos servirão de parâmetros para apreciar a sua obra fotográfica. Mas são referências que nos ajudam a ler melhor certos momentos dessa obra, tão voltada para os elementos construtivos e arquitetônicos, acentuando a monumentalidade de certas formas ou explorando detalhes preciosos (colunas, capitéis, escadarias, janelas, vitrais).

Falamos dos diferentes pontos de vista em que a cidade é vista por ele. Pontos de vista esses que, ao mesmo tempo, nos permitem segui-lo na sua busca do inusitado através da cidade: ora ao rés-do-chão, ora no alto de um sacada, ora no terraço de um edifício. Esse deslocar-se do fotógrafo nos oferece agora a visão panorâmica do vasto organismo urbano, atravancado e complexo; depois a praça com sua árvore frondosa, seu obelisco, sua escadaria banhada de sol. Segue-se um processo de aproximação: da vista panorâmica, passamos à pequena rua de casa antigas, depois à porta envidraçada de uma loja, em seguida ao balcão de uma lanchonete e finalmente às pessoas que só agora mostram seu rosto. São poucas as fotos desse tipo. As pessoas aparecem sempre como sombras distantes, a cruzar ruas, caminhando nas calçadas, anônimas e desamparadas. E é curioso que, entre as poucas fotos que mostram o rosto das pessoas – sua identidade –, uma delas é de um homem com a cara coberta por um pano.

Enfim, são muitas as leituras que se podem fazer das fotos de Cristiano Mascaro. Tanto das que compõem o livro como das outras, que compõem a exposição do Paço Imperial. Estas nos mostram o seu deslocamento, não pelas ruas de uma mesma cidade, mas por diferentes cidades: Rio, Belo Horizonte, Ouro Preto, Pelotas, Salvador. Mas sempre o mesmo artista atento à expressividade das formas. O mesmo caçador de poesia capturando a presa com o seu olho sensível de ser humano ampliado pela lente da câmera fotográfica. ▮

O retrato do halterofilista (acima) se exercitando numa academia do bairro do Brás, São Paulo, de 1976, é das mais antigas da mostra. *A Rua Santo Antonio*, de 1995 (abaixo), esteve no ano passado na mostra do artista no Masp dedicada à cidade de São Paulo. Ela integra o livro *Luzes da Cidade*, que reúne 83 registros que revelam as formas, sombras e sobretudo o silêncio da megalópole. Nesse trabalho, os personagens retratados raramente expõem sua própria identidade, e as paisagens oferecem uma visão panorâmica do vasto organismo urbano. Parte dessas fotos está na exposição *Registros Urbanos*, no Rio

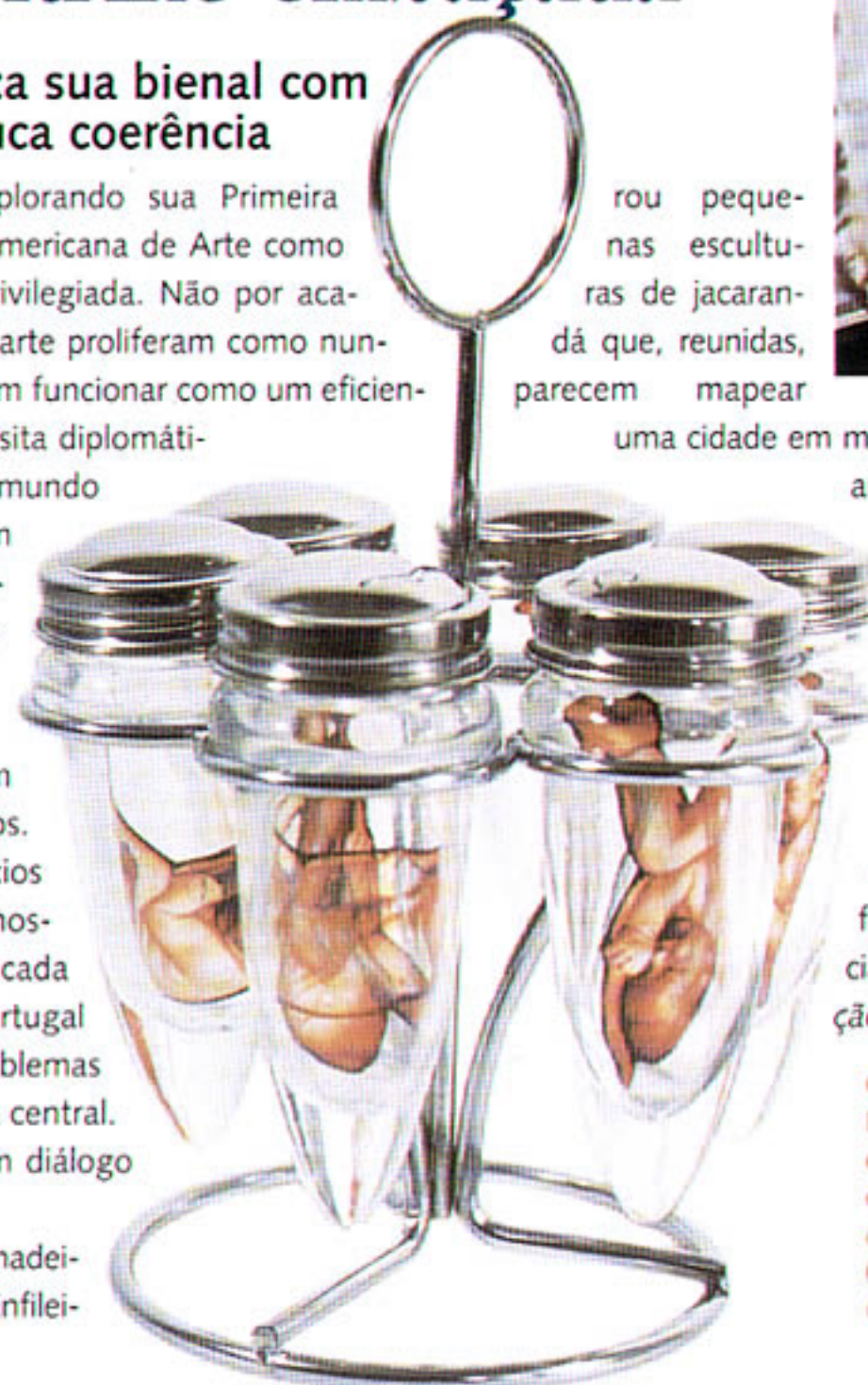
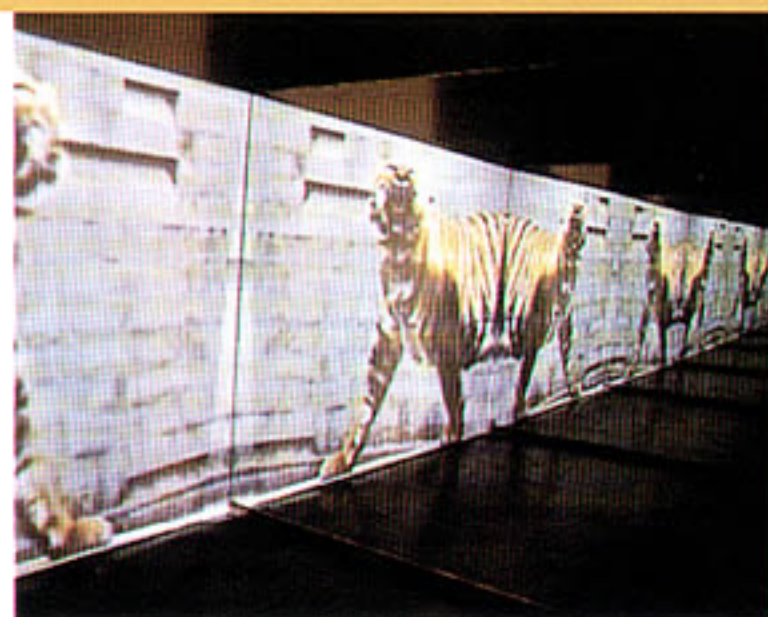
Onde e Quando

Registros Urbanos: mostra de 64 fotos de Cristiano Mascaro no Paço Imperial, Praça 15, Rio de Janeiro. De 3 de dezembro a 18 de janeiro. Visitas de 3ª a domingo das 12h às 18h. Entrada franca. Catálogo com seleção de 25 fotos e texto de apresentação de Oscar Niemeyer.
A exposição integra o projeto *O Globo nas Artes Visuais*.

Lima, uma vitrine embaçada

Capital do Peru organiza sua bienal com muita diplomacia e pouca coerência

Lima está explorando sua Primeira Bienal Ibero-Americana de Arte como uma vitrine privilegiada. Não por acaso, bienais de arte proliferam como nunca: elas parecem funcionar como um eficiente cartão de visita diplomático para um mundo globalizado, assinalando, em nome da cultura e da arte, a presença de um determinado país na esfera de influências internacionais. A do Peru não foge à regra, e é nesse contexto que podem ser avaliados seus acertos e erros. Espalhada por mais de dez edifícios no centro da capital peruana, a mostra reúne obras de um artista de cada país latino-americano, além de Portugal e Espanha. Entre os maiores problemas está uma falta de costura ou idéia central. Os trabalhos não estabelecem um diálogo estético ou conceitual.

O brasileiro José Bento fez da madeira o tema simbólico de sua obra. Enfileirou pequenas esculturas de jacarandá que, reunidas, parecem mapear uma cidade em miniatura. Um dos destaques é o colombiano Elias Heim, que trabalha com humor e ironia dirigidos à própria história e prática da arte. Sua obra tratou das paredes de museus, constantemente "machucadas" por pregos e pinturas. Ele criou máquinas "acariciadoras de paredes", que esfregam superfícies estofadas contra suas superfícies. Paloma Navares, da Espanha, trabalha com a fisicalidade através do artifício e das associações de impacto. Em *Luzes de Hibernação*, imagens de recém-nascidos são mergulhadas em um molheiro de vidro. O efeito global é de morte e terror. A mostra vai até 27 de dezembro. – KC

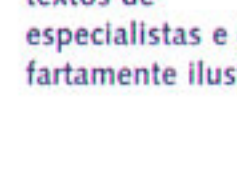
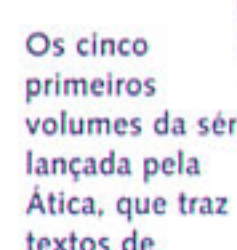
Obras de José Bento (acima, esquerda), e de Navares: *Luzes de Hibernação* (centro) e *Cubil* (direita)

Ecos da província

Washington faz restrospectiva da obra original do recluso Stanley Spencer

O pintor Stanley Spencer (1891-1959) raramente abandonava o vilarejo inglês de Cookham. E foi naquele ambiente provinciano que produziu uma obra original e inovadora, que o Hirshhom Museum, museu de arte moderna de Washington, está mostrando até 11 de janeiro. São 60 quadros, a maioria deles com temas bíblicos ambientados em cenários contemporâneos, uma das marcas registradas da obra de Spencer. Mas chamam atenção também seus retratos e nus, vigorosos e realistas, e as cenas do cotidiano de sua pequena cidade. – CELS

Hilda, Unity and Dolls, realizado por Spencer em 1937: cenas do cotidiano

Museu de bolso

Coleção traz os destaques dos acervos dos grandes museus europeus em formato viagem

A coleção *O Melhor da Arte*, da Editora Ática, traz os destaques dos acervos dos grandes museus europeus e de movimentos artísticos em volumes de bolso. Os cinco primeiros títulos da série, já lançada no exterior pela Abbeville Press, são *O Melhor do Louvre*, *O Melhor do Prado*, *O Melhor do Musée d'Orsay*, *O Melhor do Impressionismo Francês* e *Anjos na Arte*. Fartamente ilustrados, os volumes trazem textos assinados por especialistas. – RB

Os cinco primeiros volumes da série lançada pela Ática, que traz textos de especialistas e é fartamente ilustrada

FOTOS KATIA CANTON / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Retrospectiva do futuro

Exposição das obras multidisciplinares de Bruce Nauman, em Paris, é viagem pela evolução da linguagem

Dois eixos sustentam a espiral em que se desenrola a maior exposição individual do artista americano Bruce Nauman em Paris desde 1986: de um lado, o declínio de diversos usos da linguagem (textos e imagens) e a progressão de uma certa musicalidade (sonora e visual); do outro, a evolução do processo de participação do espectador. Organizada em 1,5 mil metros quadrados do Centro Georges Pompidou, a mostra do artista americano, que vive no Novo México e é considerado atualmente uma das maiores figuras da arte contemporânea, reúne mais de 60 obras de uma multidisciplinaridade incomum: duas instalações sonoras, duas esculturas, seis peças em neon, nove estampas, quatro fotografias, 11 desenhos, 15 instalações audiovisuais e 17 filmes e vídeos. Não se trata de uma simples retrospectiva. A exposição permite circular através do tempo e do processo criativo do artista entre 1966 e 1996. Bruce Nauman enveredou pelos caminhos da pintura, da escultura, do cinema, do teatro, da coreografia e da composição musical, visitando vários movimentos artísticos sem jamais pertencer a nenhum deles. Ele figura, adequadamente, na galeria dos grandes "poetas", dos artistas singulares, que se mantêm permanentemente preocupados com a estética e com questões ontológicas, políticas, econômicas, antropológicas e sociais. — JÔ DE CARVALHO, de Paris

O giro do artista: ***Rinde Spinning*****, fotocolagem (acima);** ***White Anger...*****, desenho (à direita), e** ***One Hundred Live...*****, neon (abaixo)**

Onde e Quando

BRUCE NAUMAN Imagem/Texto 1966-1996. De 17 de dezembro a 9 de março no Centro Georges Pompidou, Galeria Sul. Ingresso: 30Fr (cerca de R$ 6). Informações pelo telefone (00331) 44.78.46.25

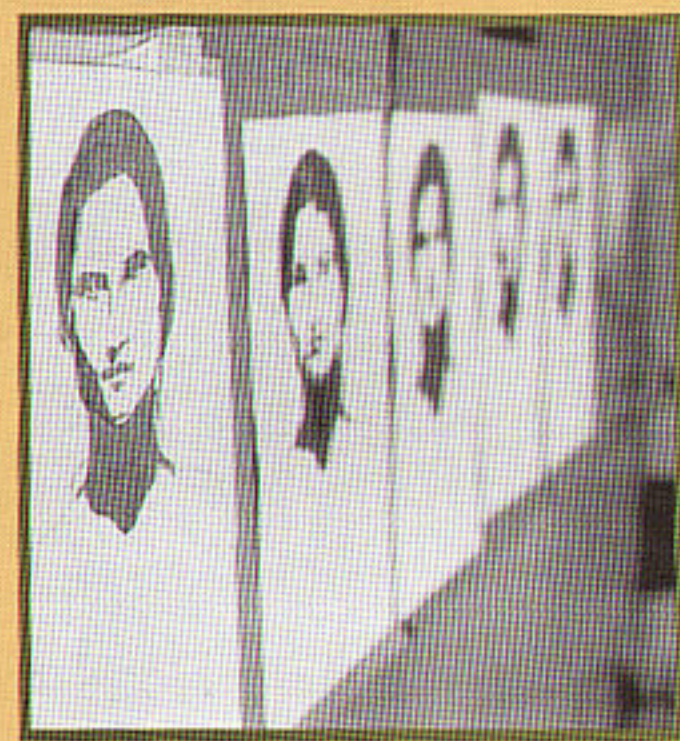
FOTOS DIVULGAÇÃO

FÁBRICA DAS VIAGENS INTERNAS

A plataforma de trabalho de Luiz Paulo Baravelli

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

Na romaria à procura de um apartamento para se instalar, Luiz Paulo Baravelli descobriu, em 1984, uma velha fábrica desativada, cravada num terreno de 4 mil metros quadrados, na Granja Viana, arredores de São Paulo. Devidamente reformada, a antiga fábrica tornou-se moradia e oficina de trabalho, espécie de plataforma de lançamento para o que ele chama de a verdadeira "viagem do artista". "Quando me mudei para cá, realizei a metáfora da implosão. Essa é a trajetória do artista. Os assuntos são cada vez mais internos, mais autocentrados. Aqui tenho espaço e quietude para perseguir esse trajeto", diz.

Nessa viagem nada convencional, o dia começa às três da tarde, quando Baravelli acorda. Depois de tomar "o café da manhã", ele vai para o atelier, um enorme galpão recortado por muitas janelas e recheado de holofotes. O intervalo "para almoçar" só acontece lá pelas nove da noite. De volta ao trabalho, dali ele só sai às três horas da manhã. "Durante o dia, a luz puxa para fora. À noite, a luz vem de dentro do estúdio, sem dispersão. Você ilumina, você se torna o sol". A atitude notívaga, Baravelli cultiva desde os anos 60. Já o espírito de organização lhe é intrínseco: nos últimos tempos, ele vem organizando um arquivo com todos os projetos, fotos e artigos disponíveis sobre seus trabalhos, desde o início da carreira, há 30 anos.

Aos 55 anos, o artista resolveu recentemente fazer apenas o que lhe interessa. E pintou mais de 20 telas sobre o universo feminino. Trabalhando com uma única modelo, Baravelli criou a ainda inédita *Série do Rosto* (à esquerda), sobre as faces femininas. "O corpo eu sei onde está. Agora quero achar onde mora a alma", diz ele sobre a nova fase. Na etapa atualmente em processo, o artista traça perfis de corpos de mulher, demarcando as telas com a presença dos mesmos. Para lidar com a luz, justapõe camadas de pintura com colagens de papel de arroz, que ele próprio tinge. "Nos anos 60, fazia objetos, mas com a pintura tenho mais controle, vou construindo a luz. Persigo um distanciamento, algo como o que ocorre na obra de Paul Klee. Esse distanciamento permite que a imagem real de um modelo se transforme em várias e belas mulheres."

Para inglês ver

Araquém Alcântara expõe em Londres pesquisa dos parques nacionais

O caos da experiência urbana brasileira contribui para manter a exuberância e o exotismo naturais do país como uma de nossas melhores imagens para se mostrar no exterior. E, desse ponto de vista, não há do que reclamar. As belezas dos parques nacionais brasileiros estarão em exibição em Londres, a partir do dia 2 de dezembro, numa exposição fotográfica no Canning House. A mostra é uma seleção de 36 entre os cerca de 50 mil cromos produzidos pelo fotógrafo Araquém Alcântara, que há mais de uma década vem se dedicando ao registro da natureza brasileira, conseguindo a proeza de pesquisar fotograficamente os 36 parques nacionais. E, como ele descobriu, nem só de folhagens luxuriantes e pássaros coloridos se compõe a vida nessas paragens paradisíacas. As populações nativas, que geralmente se relacionam de forma produtiva com esses ecossistemas, também comparecem como sinal da possibilidade de integração do homem com o espaço natural. A exposição londrina, que conta com o apoio da WWF – Fundo Mundial para Natureza, faz parte do projeto Terra Brasil, que inclui a edição de um livro, em março, pela DBA/ Melhoramentos, e a produção de um CD-ROM, e pode, ainda, se transformar numa mostra itinerante que percorrerá a Europa e a América.

Morador da Chapada Diamantina (acima) e pássaro da Mata Atlântica (abaixo)

O homem em primeiro plano

Paula Lima fotografa o cotidiano dos trabalhadores da cana-de-açúcar

A imensidão dos canaviais rasgados por estradas, as fornalhas das usinas e as curvas mansas do rio estão lá, mas é principalmente o homem, imerso no trabalho ou flagrado em um instante de relaxamento, o protagonista do livro de Paula Lima, *Açúcar Bruto* (Editora UnB). Registros em preto-e-branco do duro cotidiano de trabalhadores nas lavouras de cana-de-açúcar de Pernambuco e Alagoas, as imagens abrem, aqui e ali, espaço para o singelo e o bucólico, para a alegria e a vaidade da vida de todo dia. A coleção de mais de 70 fotos é acompanhada, ainda, de textos analíticos de Ricardo Amaral, Gerson Camarotti, Letícia Lins e Raymundo Costa.

No Sete de Setembro, pausa para que as meninas desfilem dentro da usina

Tela em preto-e-branco

CD-ROM consegue boa definição de imagem ao ilustrar história da fotografia

O contraste do preto-e-branco nas imagens registradas por grandes mestres da fotografia no período que vai de 1840 a 1960 ganha outra definição na tela do computador. Uma boa definição, no caso do CD-ROM *História da Fotografia*, de Marcos Lepíscopo e Thales Trigo. Recursos criativos de navegação facilitam o acesso aos blocos, que relacionam os autores e suas fotos e mostram as invenções que facilitaram o domínio da imagem. Produzido pela Editora Senac e pela Fuji Film, o CD-ROM será lançado no dia 10 de dezembro.

História da fotografia em CD-ROM

ROJÕES E PURPURINAS

Uma abrangente exposição em São Paulo acaba por revelar a timidez e a falta de tradição da escultura brasileira

Por Daniel Piza

Verdade seja dita: o Brasil não tem uma grande tradição de escultura. Com raras exceções, o que predominou nessa linguagem foi uma arte tímida ou limitada, que não se permite ousadias plásticas nem abrangências estilísticas. Toda a arte visual brasileira, na verdade, é muito derivativa, e as exceções parecem rojões que sobem e, antes do auge, explodem em purpurinas decadentes. Mas a escultura brasileira não teve sua Tarsila, seu Volpi, seu Iberê, nem mesmo seu Oiticica. Não transcendeu fronteiras, ao menos de modo duradouro.

A razão? É insondável, talvez. De qualquer forma, a pergunta será feita por quem visitar em São Paulo a exposição *A Escultura Brasileira — Perfil de uma Identidade*, com a curadoria aguda e sensata de Emanoel Araújo, o diretor da Pinacoteca e ele mesmo um escultor de rara consistência por aqui. Será que essa identidade é tão tênue porque no Brasil o público e o privado sempre se confundiram? A escultura se alimenta dessa relação: de Michelangelo a David Smith, passando por Rodin, Giacometti ou Brancusi, ela é feita para ser vista por quem se move, numa praça aberta ou num museu silencioso, em torno daquele objeto único, a meio caminho entre a publicidade e a intimidade, do particular para o geral e deste para aquele. A escultura sempre finge uma integração com o ambiente para dirigir-se ao indivíduo. Exige, portanto, uma cultura em que a individualidade não se confunda com o individualismo, nem a coletividade com o coletivismo. É uma arte liberal.

A exposição foi dividida em quatro segmentos: modernistas (Ceschiatti, Brecheret, De Fiori, Maria Martins, Bruno Giorgi), concretistas (Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Oiticica, Lygia Clark, Mary Vieira, Sérgio Camargo), informalistas (Caciporé Torres, Liuba, Vlavianos) e contemporâneos (Brennand, Kracjberg, Resende, Mestre Didi, Rubem Valentim, Waltércio Caldas). Assim, é uma exposição completa, que investiga origens diversas — européia, americana, indígena ou africana — e chega até o ponto atual em que a escultura quase se transforma em instalação, pedindo a participação física do público.

O que é estranho observar é como, apesar da simbologia de Mestre Didi ou da expressividade de Maria Martins, a escultura brasileira tende ao classicismo. O melhor escultor modernista é sem dúvida nenhuma Brecheret, cuja obra passa por fases diversas. Mas, apesar de sua enorme inventividade e regularidade, o que se observa é uma escultura que nunca rompe de vez com a literalidade, incapaz de desmanches ou fragmentações do corpo sólido e ereto.

O concretismo tem sua expressão mais substancial nas obras de Weissmann e Amilcar, o primeiro apostando na dinâmica entre os contornos cheios e as formas vazias, o segundo recortando e modulando o ar com chapas de ferro oblíquas. São obras construídas quase como uma ascese, apesar de seu impacto primeiro. Já os informais não merecem destaque, mesmo porque suas tentativas de incluir drama ou lirismo se chocam com a solidez ou o tamanho inadequados. E, entre os contemporâneos, os trabalhos paracientíficos de Waltércio e Resende mostram que o controle da transformação é mais importante no resultado do que ela mesma. Eles prevêem as mutações físicas e químicas do material com que trabalham, planejando os futuros efeitos e seus significados com intenção e método. Colocam a desordem a serviço da ordem, como bons classicistas. Quem diz que a arte brasileira é barroca precisa conhecer melhor seus escultores. Nossa identidade é diversa.

Mostra Escultura Brasileira – Perfil de uma Identidade
Espaço Cultural Safra (São Paulo), fone: (011) 3175-7664

Acima, o espaço dividido entre modernistas, concretistas, informalistas e contemporâneos em uma mostra com tendência ao classicismo.

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza

IGUATEMI

Região	Mostra	Onde está	Trata-se de	Números	Importância	Preste atenção	Catálogo	Para desfrutar
SÃO PAULO	**Os Museus de Oscar Niemeyer** *Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991*	Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, tel. (011) 549-9688. Perpendicular a um prédio criado por Niemeyer, o pavilhão da Bienal, e junto ao Jardim das Esculturas, o MAM – em fase de modernização por sua diretora, Milu Villela – é o espaço adequado para mostrar trabalhos do arquiteto.	Exposição de cinco projetos do arquiteto (desenhos, croquis e maquetes): Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu do Índio de Brasília, Museu de Arte Moderna de Caracas (nunca construído) e Museu de Arte Moderna de Brasília (em duas versões).	Até 21/12, 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom.,das 10h às 18h. R$ 5.	A mostra, que também faz uma retrospectiva em fotos da carreira do arquiteto, mostra que, como projetista de museus, ele atinge seus melhores momentos, escapando ao monumentalismo e à aridez que marca seus projetos.	O MAC foi o mais recente projeto de Niemeyer e se caracteriza pelas formas leves. A mostra tem um vídeo com palestra do arquiteto em Tóquio.	Não há.	O MAM passou recentemente por reforma e oferece um restaurante agradável, com vista para o parque, e uma lojinha de design onde se podem encontrar alguns livros e objetos interessantes.
SÃO PAULO	**Dois Gravadores Paulistas** *A Parte da Tarde/Cidade (detalhe), Evandro Carlos Jardim*	Espaço Higienópolis, Rua Piauí, 844, 1o. andar, São Paulo, tel. (011) 825-2560. O espaço foi inaugurado em janeiro de 1996 e é o braço cultural do Unibanco, onde se realizam recitais, exposições, cursos e palestras.	Mostra de 23 gravuras do artista plástico santista Mário Gruber e 21 gravuras do paulistano Evandro Carlos Jardim, todas do acervo do Instituto Moreira Salles.	Até 25/1. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h; sáb. e dom., das 13h às 18h. Entrada franca.	São dois dos mais importantes gravuristas brasileiros. Ambos dominam o desenho e fazem gravuras com uma intensidade de movimento e uma concentração dramática raras na arte brasileira.	O apuro técnico dos dois artistas é evidente em cada uma das obras. Carreiras regulares são outra raridade no país.	Não há, apenas uma brochura com dados sobre os artistas.	O Espaço Higienópolis fica próximo à Praça Vilaboim, onde há opções de bares e restaurantes. No Teatro Faap, na Rua Alagoas, 903, Irene Ravache está em cartaz com a peça *Inseparáveis* (até 14/12, de 5ª. a sáb., às 21h; dom., às 19h).
SÃO PAULO	**Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia** *Menina Sentada, 1943*	Museu de Arte de São Paulo, Av. Paulista, 1.578, São Paulo, tel. (011) 251-5644. A mostra integra a comemoração do cinqüentenário do museu.	Com curadoria do Projeto Portinari, a exposição é considerada a mais abrangente já feita sobre Candido Portinari (1903-1962), com 244 obras.	Até 1º/2, de 3ª a dom., das 8h às 22h. R$ 8 (grátis para menores de 10 e maiores de 65 anos).	Portinari é o mais popular e o mais controvertido pintor brasileiro. Sua obra passa por fases diversas. Grande desenhista e homem de preocupações religiosas, Candido Portinari é um pintor irregular e interessante ao mesmo tempo.	Obras famosas estão na mostra, como *Café* (1935) e *Mestiço* (1935). Repare nos desenhos de livros como *Dom Quixote* e *O Poder e a Glória*.	Com 128 pág. em papel cuchê, tem 50 ilustrações coloridas. Preço a definir.	O Masp tem restaurante e loja. No primeiro andar oferece uma amostra – muito pequena para sua importância – de seu acervo, de visitação obrigatória.
SÃO PAULO	**Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século 20** *Sem título, Amilcar de Castro*	Instituto Cultural Itaú, Av. Paulista, 149, São Paulo, tel. (011) 238-1700. O ICI é um prédio novo, amplo e muito bem localizado, todo dedicado à cultura. Com a direção de Ricardo Ribenboim, vem se tornando um dos espaços mais ativos da cidade.	Exposição de trabalhos de 66 artistas brasileiros, de Victor Brecheret a Efrain de Almeida, de Ernesto de Fiori a Amilcar de Castro.	Até 14/12, de 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 19h. Entrada franca.	A mostra traz exemplos significativos de grandes escultores brasileiros, como Brecheret e Amilcar, de criadores de objetos manipuláveis, como Lygia Clark, e de instaladores, como Tunga e Kracjberg.	Na tradição pouco analisada dos artistas brasileiros do antibarroco, que usam formas esguias e volumes vazios para criar uma obra de contemplação.	Não há.	A mostra do ICI é completada por outra, *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, que distribui obras de 19 artistas ao longo da Avenida Paulista, da Praça Oswaldo Cruz até a Rua Augusta. Confira os trabalhos de Nuno Ramos e Cildo Meireles.
SÃO PAULO	**Panorama da Arte Brasileira** *Oferenda à Pandora, 1993 Monica Rubinho*	Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, tel. (011) 549-9688. O espaço aberto do museu, com forte iluminação natural e poucos anteparos, é melhor para expor esculturas do que pinturas. O acervo ainda não tem local fixo.	Exposição de obras de 36 artistas brasileiros, escolhidas pelo curador do museu, Tadeu Chiarelli. Segundo ele, foram selecionadas as que "apresentaram preocupação com o corpo e a memória".	Até 21/12, 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	O panorama do MAM é feito a cada dois anos. Neste, há obras de todas as linguagens: fotografia, vídeo, instalação, pintura, escultura. Obras de veteranos como Mário Cravo Neto e Carlos Zilio dialogam com a novíssima geração.	Não há nenhuma grande revelação. Fique com Paulo Pasta, Waltercio Caldas e Rosângela Rennó, que desenvolvem um trabalho inconformista.	É bilíngüe, colorido, com textos de Alberto Tassinari e Luiza Interlenghi. R$ 15.	Para quem gosta de arte contemporânea, a Sérgio Caribé Galeria de Arte, localizada na Rua João Lourenço, 79, próxima ao Parque do Ibirabuera, tem exposição de 3/12 a 3/1/98 com obras de Manuel Alvarez, Luiz Paulo Baravelli e outros.
SÃO PAULO	**Marc Chagall** *O Macaco e o Leopardo (detalhe), década de 20*	Galeria Portal, Rua Estados Unidos, 2.241, São Paulo, tel. (011) 881-0339. A galeria desenvolve um trabalho descontínuo, apesar de sua boa localização. As gravuras estão à venda por R$ 12 mil a R$ 18 mil, um tanto caras.	Uma exposição de 25 gravuras sobre metal pertencentes à série *As Fábulas de La Fontaine*, feitas por Chagall para o célebre marchand e editor francês Ambroise Vollard.	Até 6/12, de 2ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 18h. Entrada franca.	Chagall levava em grande consideração a tarefa de ilustrar livros. O que se encontra em suas gravuras em metal é um controle maior da índole surrealista do pintor ucraniano, afastando seu estilo do anedótico ou do lirismo fácil.	O tratamento de claro-escuro das gravuras é bastante apurado, como que para traduzir o tom moral das fábulas.	Reproduz todas as gravuras com qualidade de impressão satisfatória. R$ 15.	Experimente o ravióli de mozzarella de búfala com molho de tomates frescos (R$ 16) do Panino Giusto, Rua Augusta, 2.963, a poucos metros da galeria. O restaurante fica aberto para almoço e jantar (até a 1h) e ainda oferece a sobremesa tiramisu (mascarpone, cacau e licor de café, R$ 9).
RIO	**O Corpo da Escultura – A Obra de Iole de Freitas; Jac Leirner; Há Sopas – Tunga e Barrio** *Aramão (detalhe), 1996, Iole de Freitas*	Paço Imperial do Rio de Janeiro, Praça 15 de Novembro, 48, tel. (021) 533-6613. O prédio que serviu de morada para a família real portuguesa em sua estada no Rio de Janeiro foi transformado em centro cultural em 1985 e acaba de ganhar sistema de climatização.	Três exposições diferentes. Iole de Freitas comemora seus 25 anos de carreira. Jac Leirner reuniu quatro instalações. Tunga e Barrio fazem uma instalação a quatro mãos, onde outros artistas poderão fazer uma sopa com pedras, legumes, metais e telhas.	Até 18/1 de 3ª. a dom., das 12h às 18h30. Entrada franca.	A exposição de Iole de Freitas é sua primeira retrospectiva e traça um panorama de todas as fases da obra da artista. A paulista Jac Leirner não faz individual no Rio desde 1987. Tunga e Barrio estarão recebendo convidados.	Na obra *Teto do Chão*, uma das famosas de Iole de Freitas. Numa "quase instalação" de 2,20m por 5,50m, feita de latão, ferro, cobre e ardósia.	Só para a exposição de Iole de Freitas. Com 48 pág., é colorido e tem 22,5cm por 30cm.	Aproveite a visita ao Paço Imperial para conhecer a Sala 13 de Maio, onde a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, a primeira Casa da Moeda do país, que fica no térreo do prédio, e a Janela do Fico, de onde dom Pedro 1º anunciou que a família real portuguesa permaneceria no Brasil.
EXTERIOR	**Sensação (Sensation)** *Begging For It, 1994 Gary Hume*	Royal Academy of Art, New Bond Street, Londres. É um dos principais espaços de exposições temporárias da capital inglesa.	Grande mostra de diversos artistas ingleses jovens. É o mais comentado acontecimento cultural londrino no momento.	Até 28/12, diariamente das 10h às 18h. £ 7.	A arte inglesa tem produzido os mais contundentes excessos artísticos desta década. Sob o tema *Sensação*, os artistas se sentiram mais livres. O *enfant terrible* dessa geração é Damien Hirst, famoso por expor animais cortados.	Gary Hume pinta portas de hospital e Rachel Whiteread suspende cadeiras. A idéia é criar ambientes que unem a sensação de horror à de assepsia.	Com 180 fotos e vários textos, tem 224 pág. e custa £ 21,95 (£ 29,95, capa dura).	Para completar o programa, vale a pena conferir o restaurante Quo Vadis. Situado no endereço onde morou Karl Marx. (26, Dean Street, Soho), Quo Vadis é um restaurante muito chique, decorado por Damien Hirst com suas obras e de seus amigos, a maioria dos quais participam da *Sensation*.
EXTERIOR	**Robert Rauschenberg** *Elemental Sculpture, 1953*	Guggenheim Museum, Fifth Avenue, e Guggenheim Museum SoHo, 575, Broadway, Nova York. Os dois museus se juntam para abrigar a retrospectiva. Mas é no prédio criado por Frank Lloyd Wright na Quinta Avenida que o show chega ao clímax, na espiral ascendente de seu percurso.	Retrospectiva da obra de um dos maiores artistas americanos do século, comparável a Hopper, De Kooning e Pollock. Mais de 400 trabalhos de quase 50 anos de carreira mostram sua versatilidade técnica e criam um painel da América contemporânea.	Até 7/1, de dom. a 4ª, das 10h às 18h; 6ª e sáb., das 10h às 20h. US$ 15.	Rauschenberg é um artista que representa – ora com ironia, ora em elegia – a energia americana com seu trabalho que reúne fotografia, artes gráficas, pintura e materiais diversos. Faz uma colagem pop sofisticada, de fonte cubista.	Rauschenberg comenta sua época sem exaltá-la. Há um distanciamento em sua obra, na maneira como lida com referências clássicas e jogos de desproporção.	É magnífico e custa US$ 75 em capa dura e US$ 45 em capa mole.	Já que você vai estar na Quinta Avenida, não custa ir até o Metropolitan Museum (onde há uma exposição da coleção pessoal de Degas e uma da obra gráfica de Picasso) e também à acolhedora Morgan Library (no momento com uma mostra dos *Livros de Horas* medievais).
EXTERIOR	**Richard Diebenkorn** *Woman in Profile (detalhe), 1958*	Whitney Museum of American Art, Madison Ave., Nova York. O museu Whitney está tentando romper com sua associação direta com a arte contemporânea, sobre a qual realiza uma bienal que extrapola todos os limites do bom gosto. A arte *cool* de Diebenkorn é perfeita para contrapor esse tendenciosismo.	Retrospectiva da obra do pintor californiano Richard Diebenkorn, que trabalhou entre o abstrato e o representacional, criando uma obra peculiar. São estudos, telas e colagens de todas as fases de sua carreira.	Até 11/1, 4ª, 6ª a dom, das 11h às 18h; 5ª, das 13h às 18h. US$ 8.	Diebenkorn buscou uma fórmula de manter a expressividade sem cair nas assertivas pop e a encontrou num registro lírico, suave, que transmite ao observador a sensação de estar naquelas paisagens.	Na série *Ocean Park*, em que Diebenkorn pinta marinhas sem recorrer a figuras. A textura, influenciada por Matisse, é muito importante.	Com 276 pág. e 216 ilustrações, custa US$ 35 (capa mole) e US$ 60 (capa dura).	A Avenida Madison, dizem, tem PIB maior do que o de muitos países, entre eles o Brasil. É a sede das grandes empresas e das lojas principais de grifes como Chanel, Armani e Versace, sem falar de joalherias como a Tiffany's que Audrey Hepburn visita em *Bonequinha de Luxo*.

FOTOS ROGÉRIO REIS / ROMULO FIALDINI / DIVULGAÇÃO / DANIEL COURY / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO

A obra de Clarice Lispector se impõe como o moderno na sua melhor tradução.

Viva Clarice

Relançamentos marcam os 20 anos da morte da artista, que mantém intacto o fascínio da personagem que criou para si mesma

Por André Luiz Barros

"Parece que eu ganho na releitura." Ao que tudo indica, Clarice Lispector estava certa: 20 anos depois de sua morte, seu gênio literário mobiliza estudiosos e tem o reconhecimento internacional consolidado. Mas é possível que Clarice tenha enunciado uma verdade apenas parcial, e subestimado o impositivo da excelência de sua escrita já à primeira leitura. Por algum tempo, o fenômeno Clarice Lispector foi privilégio de um quase gueto de iniciados. E foi a generosidade deles na divulgação de sua descoberta, mais que a crítica, a responsável pelo espaço que a artista conquistou ainda em vida. Hoje, a obra de Clarice, além de aficcionados devotos, conta com vultosos investimentos de editores para conquistar primeiros leitores. A editora Rocco, que por estimados US$ 300 mil levou da Francisco Alves os direitos sobre os livros da escritora, está relançando este mês sete títulos da autora: *A Paixão Segundo GH*, *A Hora da Estrela*, *Perto do Coração Selvagem*, *Laços de Família*, *Felicidade Clandestina*, *Vida Íntima de Laura* e *A Mulher que Matou os Peixes*, esses dois últimos infantis.

Clarice morreu dia 9 de dezembro de 1977, no Rio de Janeiro. Deixou 26 títulos (seis editados postumamente), marcados por um intimismo que é identificado como o ponto mais alto da segunda fase do modernismo brasileiro. Mas o moderno em Clarice transcende balizas redutoras. É o que atesta a onda de estudos e livros sobre a autora surgida nos Estados Unidos e Europa. A via de acesso aos franceses foi aberta em grande parte pela psicanálise: sua desconfiança em relação aos limites do "eu" a aproximaram de lacanianos e afins. E também ajudou o flerte da escritora com o existencialismo de Sartre, ainda que jamais se confundissem ("Minha náusea é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é sentida mesmo! Eu sei o que é a náusea do corpo todo, da alma toda! Não é sartreana, não!", disse certa vez).

O fascínio de Clarice também era uma marca pessoal. Nascida na Ucrânia, mudou-se com a família para o Brasil ainda criança, morando em Maceió, Recife e Rio. Deixou o país para acompanhar o marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, e voltou em definitivo depois da separação, instalando-se num apartamento no bairro carioca do Leme. Ela nunca se adaptou ao mundo da diplomacia: "Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes. (...) Eu, infelizmente, sou um espírito cansado e *blasé*, pouca coisa me entusiasma, eu bebi demais na literatura. (...) Reunião é uma reunião em torno de uma gafe que não é cometida?", são alguns fragmentos de cartas ou contos que mostram a relação tumultuada de Clarice com a experiência das embaixadas.

Clarice criou a seu redor uma aura de mistério e enigma, a começar pelo hábito de mascarar dados de sua própria biografia. O primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, foi escrito aos 19 anos. Ao ser publicado, em 1944, nada fazia prever o sucesso que alcançou depois. Antonio Candido certa vez definiu a perplexidade diante da obra: "Na época o livro foi classifica-

FOTO FRANÇA/AIB

"Ela vestia pesado e disforme escafandro para viajar em universo alheio. Sua arte, sua beleza só vinham quando mergulhava nua em si mesma, como branco, como enorme peixe fosforescente, que iluminava com pequeninas centelhas o mundo silencioso no qual vivia e do qual nos trazia notícia e encantamento." (Carlos Heitor Cony; pág. 76)

ILUSTRAÇÃO RICO LINS SOBRE FOTO DE PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS

O mistério sempre foi o figurino predileto da escritora, tema da ilustração de Rico Lins sobre foto dos anos 40. Na página oposta, a artista em 1977, seu último ano de vida

do de hermético e incompreensível, e, anos mais tarde, tornou-se um dos mais vendidos. Isto me intrigou profundamente, tanto que um dia resolvi perguntar a um amigo: 'O que está acontecendo? O livro continua o mesmo'. E meu amigo, então, respondeu: 'É que as pessoas se tornaram mais inteligentes de uns anos para cá'."

A proposta de Clarice exigia uma rara disponibilidade do leitor. E era expressa. Em 1963, ela escreveu em sua obra considerada máxima, *A Paixão Segundo GH*: "Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir".

Em 1959, separada, Clarice voltou ao Rio com os dois filhos. Perdido o apoio financeiro, enfrentou o mundo duro dos biscates, jornalísticos ou de traduções, apesar de já ter várias obras publicadas no exterior e ser saudada como artífice da palavra por críticos como Cândido e Benedito Nunes. Suas colaborações incluíam textos para a revista *Senhor*, entrevistas com personalidades para a revista *Manchete*, colunas para o *Jornal da Tarde* e o *Correio da Manhã* e, anos depois, *Jornal do Brasil*. E até a coluna "Só para mulheres", no *Diário da Noite*, com dicas femininas, que era assinada pela manequim e atriz de sucesso na época Ilka Soares. Ela traduzia de tudo: o ótimo Edgar Allan Poe, a boa Agatha Christie e a péssima Mary Ann Grenshaw, autora de *A Receita Natural para Ser Bonita*.

A justificativa para os exercícios de banalidades foi enunciada pela própria Clarice: "Mesmo editada em Portugal, e traduzida na França, Estados Unidos e outros países, e mesmo com meus trabalhos publicados em inúmeras antologias escolares de autores brasileiros, eu nunca vivi exclusivamente para a literatura. O motivo, porém, não chegou a ser o desinteresse do público pela minha obra, mas, sim, a utilização indevida de que se beneficiam os editores".

Paulo Rocco, dono da editora Rocco, que investiu na compra de direitos dos livros de Clarice, lembra dela não como uma escritora que exalasse angústia e questionamentos, mas como uma mulher bem-humorada: "Era um sonho antigo trazê-la para a Rocco. Lembro-me dela na época da editora Sabiá (criada por Fernando Sabino e Rubem Braga, e dirigida pelo jovem Rocco). Ela adorava nos visitar e conversar fiado comigo ou com o Rubem. Uma literatura de tão alto nível como a dela nunca pára de vender bem", diz.

"Minha náusea é diferente da de Sartre. Eu sei o que é a náusea do corpo todo, da alma toda!", escreveu Clarice. Nascida na Ucrânia, chegou ao Brasil ainda criança. O primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, lançado em 1944, deixou a crítica perplexa. Acima retrato de juventude

FOTO REPRODUÇÃO/MANCHETE PRESS

A menina cuja memória da Ucrânia se perdeu, e a do Recife da infância nublou-se, que aos 15 anos teve um choque estético ao ler o livro *Bliss*, de Katherine Mansfield, e que estreou aos 19 com epígrafe de James Joyce, só aos poucos tornou-se legível aos olhos de um público que (quem sabe?) tenha ficado um tanto mais inteligente. Aos poucos, ela tem se tornado, no Brasil, assim como na Europa e nos Estados Unidos, não apenas objeto de teses e até de culto, mas um totem daquela escrita que se autoinvestiga, que pesquisa abismos na linguagem, ou tem acesso aos vazios entre uma palavra e outra, entre um instante banal e outro: a escrita que desvela mistérios. Embora nesse momento corra-se o risco de se sobrepor o eco de sua voz cortante numa certa entrevista: "Muito elogio é como botar água demais na flor. Ela apodrece".

A Estratégia da Esfinge

A escritora criou um esplêndido monumento à ambigüidade

Por José Onofre

Clarice/ veio de um mistério/ partiu para outro./ Ficamos sem saber a essência do mistério./ Ou o mistério não era essencial,/era Clarice viajando nele. **Carlos Drummond de Andrade**

A vida de Clarice Lispector só daria um romance se ela mesmo o escrevesse. Um romance, não uma autobiografia ou um livro de memórias. Nada de ir em busca de documentos, examinar velhos álbuns de fotografia ou folhear um possível diário. Uma idéia inicial e mais simples seria esquecer os fatos e escrever sobre o que lhe parecia ser verdade. Melhor: sobre o que deveria ter sido verdade. Ao se tomar como personagem, poderia consertar o que lhe parecia torto, mudar decisões e dar a esta mulher virtual uma vida onde nada seria desperdiçado, nenhum tempo perdido, nenhuma frase sufocada, nenhum olhar evitado. O problema deste projeto é que a mulher não seria Clarice, seria um personagem a quem ela daria pedaços de sua vida, emprestando sentimentos, dando-lhe energias para fazer o que ela não tivera coragem ou forças para fazer. E de quem não gostaria muito. A alternativa de criar um igual a ela seria cansativa e abriria velhos sarcófagos que ficariam bem melhor fechados.

De resto, não foi uma vida notável pelos acontecimentos. Clarice nasceu dia 10 de dezembro de 1920, na aldeia de Tchetchelnik, na Ucrânia. Os pais, Pedro e Marieta, com as filhas Elisa e Tânia, viajavam para Odessa, uma das etapas para chegar a Hamburgo, na Alemanha, onde embarcariam no navio para o Brasil. Só interromperam a viagem o tempo necessário para que Clarice nascesse. Chegaram ao Brasil em fevereiro de 1921, desembarcando em Maceió, onde viveram por três ou quatro anos, indo depois para Recife. O pai era mascate de tecidos, a mãe vivia paralisada pela doença que Clarice diria, mais tarde, ter sido "causada pelo meu nascimento". Foi uma infância de muita pobreza. Entre os 12 e 13 anos, Pedro, viúvo, e as três filhas mudam-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice acabará os estudos secundários, escreverá seu primeiro romance e concluirá o curso de direito. O Rio será sua referência pelo resto da vida, mesmo quando acompanhava o marido, diplomata, em longas temporadas no exterior. No Rio escreverá boa parte de sua obra, será jornalista e cronista, se transformará em mito, terá seus amigos, criará seus filhos, ficará doente e morrerá. É um resumo pobre, mas serve para mostrar que dificilmente sua vida daria um romance.

Mesmo assim, Clarice seria o escritor mais indicado para escrever sobre Clarice, seus fatos, seus feitos, seus *hamlets* e toda aquela infinidade de almas e fantasmas que a habitavam, peixes cintilando em lago escuro. Porque Clarice era uma presença não resolvida que ninguém se atreveu a resolver, nem seus mais iluminados companheiros ["um mistério"(Drummond), "enigmática"(A. Callado), "vidente"(Hélio Pellegrino), "insolúvel" (Paulo Francis)]. Não é comum intelectuais fazerem esse tipo de comentário sobre outro intelectual. A corporação não admite a existência de pessoa ou linguagem inacessíveis. Não existe, num trabalho contemporâneo, nada que não possa ser explicado num texto menor e mais claro. Mas é exatamente o que se passa com Clarice. Os textos críticos sobre ela, da pequena resenha em jornal e um *paper* acadêmico, não conseguem explicar sua literatura, limitando-se descrever o que ela fez (se podem) e encaixá-la em alguma escola literária (se há). Quando o alto clero literário e jornalístico se exime de Clarice com os já clássicos "enigma", "mistério" e outros, os críticos estão liberados de Clarice. E Clarice, seus textos, deles. Mas a cada nova geração que descobrir Clarice, a discussão recomeçará. O "Mistério Clarice", persistirá, provavelmente adensado pela publicação de sua correspondência completa.

A bibliografia sobre Clarice é imensa. Na recente biografia *Clarice – Uma Vida Que Se Conta* (Editora Ática, 493 páginas, 1995), a autora, Nádia Battella Gotlib, registrou, entre livros, ensaios, artigos, crônicas, entrevistas, depoimentos, correspondência e filmes, sete páginas e meia. O trabalho é resultado do levantamento e leitura de "dados de informação de ordem biográfica e dados de leitura crítica de seus textos", os quais "alternam-se e complementam-se, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência". Ela escolheu o único caminho possível e o percorreu com os cuidados e as ferramentas imprescindíveis. "Num universo em que o documental e o fictício se misturam, procuro examinar como os ingredientes dessa narrativa de vida e de obra se organizam, considerando-os na complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações, cujo segredo, em última instância, parece inviolável. Contudo, não se pode negar que há... coincidências. E tais coincidências, a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o parecer como se fosse que, nesse jogo, nós leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional. De quem é a voz? Quais as pessoas e quais os personagens? O que é história e o que é ficção? Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta história de Clarice?", escreve Nádia. Perguntas que só Clarice poderia responder, não numa impensável autobiografia, mas num romance em que, como seu personagem, restabeleceria a verdade para além dos fatos. O que seria como inutilizar tudo que havia escrito antes, esse esplêndido monumento à ambigüidade, à sutileza e ao milagre da criação literária. Foi ela quem escolheu o mistério com que envolveria sua obra e sua vida. O inevitável "Por quê?" (como as perguntas de Nádia e tantas outras de seus críticos, leitores, amigos) é inteiramente obra dela. Foi ela quem montou essa obra e viveu sua vida de forma que o ponto final fosse de interrogação. Difícil alguém encontrar uma forma mais encantadora, viva e exigente de nos informar que não há respostas, só perguntas. Não é?

Ela por ela

A famosa entrevista de Clarice, meses antes do fim

Em fevereiro de 1977, Clarice Lispector foi entrevistada nos estúdios da TV Cultura. Discreta, dispensando pulseiras, brincos e anéis, um vestido branco estampado de vermelho quase alegre que dava o contraste à expressão séria, por vezes intimidativa ("Hoje estou triste porque estou cansada", explicou com dicção falha), renovados cigarros nas mãos que expunham marcas de queimaduras, ela respondeu (e, em alguns casos, recusou responder) a perguntas de Júlio Lerner. A escritora, que havia recém-terminado *A Hora da Estrela*, morreria meses depois. Alguns trechos editados da entrevista:

Como você começou? E quando?
Antes dos 7 anos eu já fabulava, já inventava histórias. Quando eu comecei a ler, comecei a escrever também pequenas histórias.

A partir de qual momento você decide efetivamente assumir a carreira de escritor?
Eu nunca assumi. (...) Eu não sou uma profissional. Só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever, ou então com o outro, em relação ao outro. Agora, eu faço questão de não ser profissional, pra manter minha liberdade.

A sua produção é intensa?
Tem períodos de produção intensa e tem períodos hiatos, em que a vida se torna intolerável. (...) Alguns desses hiatos são longos, e eu vegeto durante esse período. Então, pra me salvar, eu me lanço em uma outra coisa. [*Agora*], por exemplo, eu acabei a novela, estou meio oca, então estou fazendo história pra criança, livro infantil.

É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança?
Quando me comunico com criança, é fácil porque sou muito maternal. Quando eu me comunico com o adulto, na verdade, estou me comunicando

Toda Obra

Perto do Coração Selvagem **(1944);** *O Lustre* **(1946);** *A Cidade Sitiada* **(1949);** *Alguns Contos* **(1952);** *Laços de Família* **(1960);** *A Maçã no Escuro* **(1961);** *A Legião Estrangeira* **(1964);** *A Paixão Segundo G.H.* **(1964);** *O Mistério do Coelho Pensante* **(1967);** *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres* **(1969);** *A Mulher que Matou os Peixes* **(1969);** *Felicidade Clandestina* **(1971);** *A Imitação da Rosa* **(1973);** *Água Viva* **(1973);** *A Vida Íntima de Laura* **(1973);** *A Via-Crucis do Corpo* **(1974);** *Onde Estivestes de Noite?* **(1974);** *De Corpo Inteiro* **(1975);** *Visão do Esplendor* **(1975);** *A Hora da Estrela* **(1977). Edições póstumas:** *Para não Esquecer* **(1978);** *Quase de Verdade* **(1978);** *Um Sopro de Vida* **(1978);** *A Bela e a Fera* **(1979);** *A Descoberta do Mundo* **(1984);** *Como Nasceram as Estrelas* **(1987).**

Ao lado, Clarice em Copacabana, no começo dos anos 60

ILUSTRAÇÃO RICO LINS SOBRE FOTO DE PEDRO AGILSON/IMPRENSA TRÊS

Ossos do Ofício

As estranhas pedras no caminho da Clarice jornalista

Por Vera de Sá

Sem poder se dedicar exclusivamente à literatura, Clarice fazia trabalhos jornalísticos, alguns "estranhos", como define o amigo Carlos Heitor Cony. De colaboradora de páginas de suplementos femininos a *ghost writer* da *starlet* da vez (chegou a escrever artigos assinados por Ilka Soares), ela fez de tudo um pouco. Inclusive uma série de entrevistas para a revista *Manchete* que incluiu personalidades de associação tão improvável com a escritora como Jânio Quadros (com quem aparece na foto em 1962).

Profissionalismo à parte, ela podia surpreender. Por vezes de maneira explícita, como quando recomenda às donas de casa um preparado de açúcar, farinha e gesso como ideal para enfrentar as baratas, pois além de matar por engessamento interno, teria a vantagem de transformar os cadáveres em pequenas estátuas, verdadeiros "monumentozinhos" (coluna de 1952, compilada por Nádia Gotlib). Em outras ocasiões, a ironia é tão sutil que pode escapar ao leitor desatento. É o caso da entrevista com Yolanda Costa e Silva.

Para a edição da *Manchete* de 5 de abril de 1969, poucos meses depois de Arthur da Costa e Silva ter decretado o AI-5, Clarice entrevistou a mulher do general, Yolanda. O tempo dá relevo a um procedimento de jogo dissimulado, mas revelador, que começa pelo próprio nome da seção: "Diálogos Possíveis com Clarice Lispector". Rematando suaves elogios na descrição de Yolanda, e levando em conta as tantas monumentais tarefas nacionais que diz desempenhar, conclui que ela "Deve se tratar, também, de pessoa organizada, pois encontra tempo para ver seus netos e brincar com eles."

Em outros trechos, Clarice nem faz comentários, limita-se à diligente transcrição da resposta de Yolanda, como quando esta descreve suas impressões sobre a Amazônia: "Naquele dédalo de água doce formado pela enorme rede fluvial, tendo por fundo a hiléia exuberantíssima – tudo é grandioso e formidável, somente o homem fica pequeno". Isso a pouca distância de um destruidor de magnificência do porte de "O Costa prefere a comida caseira."

Entre uma amenidade e outra, de estilistas a alegrias domésticas, pode surgir uma nada inocente pergunta: "Qual o seu conceito de revolução, dona Yolanda?"

O melhor do jogo, no entanto, é a insinuada comparação da estatura das duas mulheres. A entrevistadora exibe uma respeitosa, antes sarcástica autodiminuição frente à mulher do general: "É uma pessoa tão jovem de espírito que, ao me chamar de Clarice, estive a ponto de cometer a gafe de chamá-la de Yolanda."

com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil.

Rilke perguntou ao jovem que pretendia se tornar escritor: "Se você não pudesse mais escrever você morreria?" Qual seria sua resposta?

Eu acho que quando eu não escrevo, eu estou morta. (...) É muito duro o período entre um trabalho e outro, e ao mesmo tempo é necessário pra haver uma espécie de esvaziamento da cabeça pra poder nascer alguma outra coisa. E se nascer... É tudo tão incerto!

Você se considera uma escritora popular?

Não. Chamam-me até de hermética, como é que eu posso ser popular, sendo hermética?

Como você vê a observação que é "hermética"?

Eu me compreendo. Não sou hermética para mim. Só tem um conto meu que eu não compreendo muito bem: *O Ovo e a Galinha*.

Qual trabalho seu você vê com maior carinho?

O Ovo e a Galinha, que é um mistério pra mim. É uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, sobre um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com 13 tiros de balas, quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge, e que tinha uma namorada. E me deu uma revolta enorme.

E em que medida o trabalho de Clarice Lispector pode alterar a ordem das coisas?

Não altera em nada. Eu escrevo sem esperança de que isso altere qualquer coisa.

Então por que continuar escrevendo?

E eu sei? Por que no fundo a gente não está querendo alterar as coisas, está querendo desabrochar, de um modo ou de outro, não é?

Que novela é essa que você acabou [*A Hora da Estrela*]?

A história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é isso só, não. A história é de uma inocência bizarra, de uma miséria anônima.

Dos seus trabalhos, quais aqueles que você acredita que mais atinja o público jovem?

Depende inteiramente. Por exemplo, o meu livro *A Paixão Segundo G.H.* um professor de português do Pedro 2º foi lá em casa, e disse que leu quatro vezes o livro e não sabia do que se trata. No dia seguinte, uma jovem de 17 anos, universitária, disse que esse livro é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá pra entender.

Isso aconteceu com outros de seus trabalhos?

Também. Ou toca ou não toca. Acredito que não seja questão de inteligência, e sim de sentir e entrar em contato. Tanto que esse professor de português e de literatura, que devia ser o mais apto a me entender, não entendia. E uma pessoa de 17 anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura. O que é um alívio.

FOTO MANCHETE PRESS

LIVROS

Você acredita que essa dificuldade é própria de algumas camadas de nosso tempo, e com novas gerações será entendida de imediato?

Não tenho a menor idéia. Eu sei que antes ninguém me entendia, agora me entendem.

A que você atribui isso?

Eu acho que tudo mudou, porque eu não mudei, não. Que eu saiba, eu não fiz concessões.

Normalmente que tipo de problema a Clarice Lispector escritora traz a você?

Às vezes me considerar escritora me isola.(...) Põem-me um rótulo. (...) Às vezes [*as pessoas me*] olham por esse rótulo. Tudo que eu digo, a maior bobagem, tudo é considerado ou uma coisa linda ou uma coisa boba, por conta de eu ser escritora. É por isso que eu não ligo muito pra essa coisa de eu ser escritora, e dar entrevista, e tudo. É porque eu não sou isso.

Você acredita que uma pessoa vá a uma livraria especificamente para comprar um livro seu?

Eu acho que isso acontece. Eu sei porque às vezes me telefonam e perguntam em que livraria encontram meu livro. Então eu sei que tem pessoas que vão procurar exatamente o meu livro. É que no fundo eu escrevo muito simples.

Será que as coisas simples hoje são recebidas de maneira complicada?

Talvez, mas eu escrevo simples. Não enfeito.

Na sua formação, quais escritores realmente a influenciaram, a marcaram?

Eu não sei, realmente, porque eu misturei tudo. Eu li romance pra mocinha, livro cor-de-rosa misturado com Dostoiévski, eu escolhia os livros pelos títulos. Não pelos autores, porque eu não tinha conhecimento nenhum. Misturei tudo!

Acontece de você produzir alguma coisa e rasgar?

Eu deixo de lado ou... Não, eu rasgo sim! [*É um momento de*] raiva! Um pouco de raiva comigo mesma. (...) Estou meio cansada. (...) De mim mesma.

Mas você não renasce a cada novo trabalho?

Bom, agora eu morri. Vamos ver se renasço de novo. Por enquanto estou morta. Estou falando de meu túmulo.

O adulto é triste e solitário, segundo a escritora. Retratos adultos: o parisiense, de 1946 (abaixo), e o carioca,dos anos 60 (acima)

FOTOS MANCHETE PRESS

Artes da bruxa

Crônica de um perseguidor de Clarice. Por José Castello

Rio de Janeiro, novembro de 1974: Aos vinte e três anos de idade, ainda me iniciando na profissão de jornalista, começo secretamente a ensaiar, também, alguns textos de ficção. Textos sofríveis, em que avanço em ritmo hesitante, sem ter certeza do que quero.

Há, nesse momento, um livro que não consigo largar: *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Tentando atar as duas experiências, tomo coragem e envio um dos contos que acabo de escrever, que não chega a ser mais que uma confissão, para o apartamento de Clarice, no Leme.

Vésperas de Natal: O telefone toca e uma voz arranhada, grave, se identifica: "Clarrrrrrice Lispectorrr", diz. Custo a acreditar. "Estou telefonando para falar de seu conto", ela continua. "Só tenho uma coisa para lhe dizer: você é um homem muito medroso". O silêncio ensurdecedor que se segue me faz acreditar, por instantes, que Clarice desligou sem se despedir. Mas, pouco depois, a voz ressurge: "Se você quer escrever, livre-se do medo".

O telefonema não chega a durar um minuto, mas deixa em mim seqüelas íntimas que ainda hoje, mais de 20 anos depois, não digeri por completo.

Maio de 1976: Na redação de *O Globo*, jornal com o qual colaboro, espalha-se o boato de que Clarice decidiu nunca mais dar entrevistas. A notícia é suficiente para que o jornal me encomende uma entrevista com a escritora. Telefono para ela. Para minha surpresa, aceita me receber.

Mas quando chego, o porteiro me diz: "Dona Clarice não está". Insisto que tenho uma hora marcada, que deve haver algum engano. Ele admite: "Dona Clarice está, mas me pediu para dizer que não".

Ainda assim, o porteiro interfona para o apartamento da escritora. Novo contra-senso: sem discutir, Clarice autoriza minha subida. Recebe-me com a face azulada, translúcida, de quem se move em outra esfera. Para minha surpresa, diz: "Então você é o autor daquele conto". Respondo, envaidecido, que sim. Ela me fulmina: "Não gostei. Quem tem medo não deve escrever".

Otto Lara Resende alertava: "Cuidado com ela. Ela não faz literatura, mas bruxaria". Cazuza e Caio Fernando Abreu foram dos que desenvolveram verdadeira necessidade da escritora (abaixo em sua biblioteca). Segundo ela, quando o leitor se apaixona pelo escritor, o leitor se torna o escritor

FOTO MANCHETE PRESS

Tento me recuperar do golpe voltando ao papel de repórter. Tiro de minha pasta um pequeno gravador com que pretendo gravar a entrevista e o coloco sobre a mesa de centro. Assim que vê o gravador, Clarice começa a gritar. Emite vagidos longos, lamentos despidos de sentido, e só posso entender, entre eles, uma palavra: "Não". Meus olhos percorrem a sala em busca da sombra que a ameaça. Não a encontro.

"Dê-me isso imediatamente", ela diz finalmente, apontando para o gravador. Então é isso. Uma mulher, que desconheço, surge na sala e a abraça com força. Só então Clarice pára de gritar. Depois, ela pega o gravador e desaparece no corredor. Quando volta, é outra mulher.

"Tranquei-o no armário", diz. "Na saída eu devolvo." Resta-me puxar um bloco de anotações. A entrevista é tensa, cheia de suspeitas e mal-entendidos. Ainda sem poder pensar, eu lhe faço perguntas de iniciante. "Por que você escreve?", pergunto. Ela se ergue e diz: "Vou lhe responder com outra pergunta: – por que você bebe água?" Mas, encerrada a entrevista, Clarice me leva à cozinha e me oferece uma fatia de bolo com Coca-Cola. Depois vai até o quarto e traz o gravador.

Volto a visitá-la por três ou quatro vezes. São encontros doces, em que ela fala sem pressa e, de vez em quando, perde-se em grandes silêncios. Tempos depois, Clarice cai gravemente doente. É internada. Planejo visitá-la no Hospital da Lagoa. "Não me deixarão entrar", penso. Ela está certa: o medo me comanda.

Dezembro de 1977: Clarice morre. Pego um ônibus e atravesso o verão do Rio até o cemitério israelita do Caju. O caixão está fechado. Clarice não morreu, é o que isso diz. Vão enterrar um caixão vazio.

Julho de 1991: Em um bar do Leblon, tomo um uísque com o escritor Otto Lara Resende, que me passa preciosas informações para minha biografia de Vinicius de Moraes. Vinicius nos leva fatalmente às mulheres e, entre tantas, chegamos a Clarice Lispector.

Quando pronuncio pela primeira vez o nome de Clarice, Otto respira fundo, como se algo o arrastasse para longe dali e devesse se concentrar para não se perder, e depois me diz: "Você deve tomar cuidado com ela. Ela não faz literatura, mas bruxaria".

A declaração, pronunciada pelo cético Otto, toma uma dimensão grave. É verdade que, desde muito tempo, Clarice tem sua imagem associada à feitiçaria. No início dos anos 70, ela chegou a participar de um Congresso de Bruxaria realizado em Santafé de Bogotá. Ciente de que o mistério não era seu, mas inerente à sua literatura, Clarice aceitou o convite, mas se recusou a discursar. Limitou-se a ler *O Ovo e a Galinha*, um dos textos mais obscuros que escreveu.

Pouco depois, Otto pronuncia outro nome de mulher: Claire Varin. Trata-se de uma canadense de Montreal, professora de literatura, que tem dois livros sobre Clarice editados no Quebec. Otto me oferece o endereço de Claire, mas me adverte: "Não se trata de uma paixão intelectual, mas de uma possessão. Claire está possuída por Clarice".

Curitiba, dezembro de 1995: Recebo pelo correio um exemplar de *Langues de Feu* (*Línguas de Fogo*), coletânea de ensaios sobre Clarice Lispector assinada por Claire Varin. Sem nenhuma esperança, enviei-lhe um cartão falando a respeito de meu interesse por seu trabalho. Agora o livro chega para conduzir nosso encontro.

Claire é doutora em Letras. Seus livros, porém, não são obra de uma especialista, mas de uma apaixonada. Decido telefonar-lhe para agradecer. Conversamos por mais de uma hora com a intimidade de duas pessoas estranhas, de hemisférios opostos, que no entanto compartem o mesmo mistério.

A certo ponto, Claire rememora uma frase terrível que Otto lhe dissera a respeito de Clarice: "Tome cuidado com ela. Não se trata de literatura, mas de bruxaria". A advertência se repete. A partir dessa frase, Claire desenvolveu o que chama de "método telepático".

Enquanto alguns estudiosos a consideram uma "autora filosófica", outros se debatem contra qualquer interpretação racional de sua obra. Para a canadense Claire Varin, só é possível entender a escritora tomando seu lugar e sendo Clarice, como num processo mediúnico. A francesa Hélène Cixous a considera o maior escritor do século 20, com uma obra só comparável à de Kafka. Abaixo, em Veneza com o marido, nos anos 40

FOTO MANCHETE PRESS

O princípio que segue é tão singelo quanto desnorteante: só é possível ler Clarice Lispector tomando seu lugar – sendo Clarice. Não há alternativa, diz.

Pergunto se tal método pode, de fato, funcionar. Claire me responde lendo um trecho de uma crônica de Clarice: "O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que, na verdade, ele, o leitor, é o escritor".

Claire Varin se bate ferozmente contra as interpretações racionais da obra de Clarice. Afirma que elas só podem conduzir ao que lhe é estranho, e logo ao fracasso. "O leitor deve se tornar um médium, para que Clarice se incorpore. Pode soar falso, mas é o único caminho".

Ao desligar o telefone, ainda tento resistir às idéias de Claire Varin. "Parecem tomadas de um manual de esoterismo", me digo. Mas todas as lembranças que guardo de meus encontros com Clarice, tudo o que ouvi e li a seu respeito me leva na direção oposta do que penso. O método de Claire, devo admitir, já age sobre mim.

Lembranças, em seguida, me inundam. Alguns anos antes, em uma entrevista, o roqueiro Cazuza me disse que *Água Viva* era seu livro de cabeceira. Há muitos anos, não conseguia dormir antes de ler

pelo menos alguns parágrafos. Já tinha lido *Água Viva* III vezes. Um estranho número, com três algarismos repetidos, que não posso esquecer.

Em *Langues de Feu*, que fui reler, meus personagens novamente se misturam. Claire cita um trecho de uma carta que Otto escreveu, anos vez, para Clarice. "É engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que me faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro", ele diz. Otto descreve com exatidão o estado ambíguo em que os leitores de Clarice são jogados. A fronteira entre sujeito e objeto é rompida. O leitor entra no livro; se encontra nele, e também se perde nele. Otto diz que precisa ir.

Quando se trata de Clarice, os críticos repetem sempre uma palavra: epifania. Termo roubado das religiões, que se refere à aparição ou manifestação do divino. Clarice, porém, não falava em deus, mas no *It* – isto é, a coisa. Os críticos logo passaram a confrontá-la com a fenomenologia. Passaram a dizer que Clarice Lispector escreveu "romances filosóficos". Pode ser uma saída, mas não sei se é uma solução.

Os leitores de Clarice são jogados num estado ambíguo. A fronteira entre sujeito e objeto é rompida. O leitor entra no livro, encontra-se nele e, também, se perde nele. "Quem tem medo não deve escrever", dizia. No caso dela, a advertência pode ser estendida para seus leitores. Abaixo, numa pose de juventude. Um incêndio provocado por um cigarro aceso mudaria para sempre seu belo e enigmático rosto

FOTO PRENSA TRÊS

Lembranças do Grande Peixe Fosforescente

A memória do amigo e as histórias da artista

Por Carlos Heitor Cony

Antes de mais nada, era uma mulher bonita, mais do que bonita: impressionante. Talvez nem fosse bonita, mas bastava olhá-la para nunca esquecê-la. O rosto projetado para frente, um tipo eslavo, silencioso, pupilas claras que olhavam o mundo sem nunca deixar de ver dentro – sua pátria era ela mesma, aquilo que hoje poderemos chamar de "praia".

Foram muitos os que se apaixonaram por ela – pela mulher, não ainda pela escritora. Durante anos, seus livros ficaram amontoados nos sebos da cidade. Nos jornais e revistas, volta e meia aparecia uma resenha amável feita de estima ou de homenagem à colega – Clarice era também jornalista, creio que trabalhou em *A Noite*, jornal antigo que pertencia ao governo e que teve a sua fase de grande vespertino.

Até ser publicada pela turma da *Editora do Autor*, ela foi uma curiosa espécie de inédita. Todos sabiam que Clarice escrevia, e escrevia bem, mas poucos a liam. Durante anos fez entrevistas, perfis, reportagens para a revista *Manchete*, onde colaboravam Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes e outros que também integravam o elenco daquela editora que mais tarde se chamaria *Sabiá*.

Não foi a crítica que descobriu Clarice Lispector. Foram os leitores, principalmente leitoras, ao atingirem o nível universitário. O grande público custou a chegar, preferia então um tipo de ficção mais colorido e movimentado. O mergulho introspectivo em nossa literatura era seara de iniciados que apreciavam Cornélio Pena e tinham acesso a Katherine Mansfield.

De repente, sua obra começou a ser lida e discutida, era a preferida para teses de mestrado. Vieram em cascata as traduções e os estudos críticos, publicaram-se, no Brasil e no exterior, os primeiros ensaios acadêmicos sobre sua ficção – um segmento novo e especial em nossa produção literária. Nascia um fenômeno que vinha de baixo para cima, que subia do leitor para a crítica, do limbo para o olimpo editorial.

Mais ou menos pela mesma época, quando seus livros saíram do pó para o destaque das livrarias e da mídia um acidente estúpido quase a matou. Clarice gostava de escrever em uma pequena máquina portátil, que colocava ao colo. Fumava muito, muitas de suas fotos hoje tornadas clássicas a mostram de cigarro na boca. Uns dizem que ela já estava deitada quando cochilou com o cigarro aceso. De qualquer forma, saiu do incêndio com queimaduras que cirurgias reparadoras disfarçaram. O belo, o enigmático rosto de Clarice Lispector nunca mais foi o mesmo.

Morava no Leme, num apartamento recuado da Rua General Ribeiro da Costa, pouco depois da ladeira onde morava Ary Barroso. Eram os dois moradores mais famosos do pedaço e talvez nunca se tenham conhecido. Clarice não era chegada à badalação, nem costumava freqüentar lugares obviamente corretos. Não fazia vida literária, mas era gentil quando atendia a jornalistas e alunos de faculdades que estudavam sua obra. Sua obra falava tudo o que havia para falar.

Desquitada de um diplomata, com filhos já crescidos, ela podia ter entrado em circulação no complicado universo dos casos. Não faltavam pretendentes. É possível que ela tenha se ligado a um ou a outro, mas sempre discretamente. Paixão para ela não era segundo a carne – não foi à toa que escreveu *Paixão segundo G.H.*.

Por sinal, esse título nasceu depois de o livro estar quase pronto. No início dos anos 60, ela me telefonou, tinha uma amiga, a embaixatriz Maria Martins, que desejava me conhecer. Pediu que Clarice me levasse a seu apartamento, no Flamengo. Apanhei-a em casa, eu tinha um Gordini cinza, era novidade na época, Clarice elogiou o carro. Apresentou-me a Maria Martins, conversamos sobre arte, leitura e um pouco sobre política, que estava fervendo naquela ocasião. Depois fui levá-la de volta ao Leme, e ela me perguntou o que eu estava escrevendo.

Não estava escrevendo nada, naquele momento. A editora *Civilização Brasileira* anunciava um novo livro meu, *Paixão Segundo Mateus*, título chupado de J.S. Bach, aliás, chupado do próprio evangelho. Como sempre acontece comigo, tinha o título, mas não tinha a história. Clarice tinha a história, mas não tinha o título.

Confesso que, na época, fiquei meio chateado. Na coluna que escrevia no *Correio da Manhã*, sob a rubrica *Da arte de falar mal*, não a acusei de me ter roubado o título que afinal não era meu, era de Bach e do Novo Testamento. Mas achei que devia contar o episódio, mesmo porque a editora deixou de anunciar aquilo que chamava de "próximo lançamento".

Depois que li o livro dela, o aborrecimento passou. Clarice já se instalara na prateleira mais nobre de nossa literatura, a *A Maçã no Escuro* estourara editorialmente. Ela chegou a pensar em só se dedicar às letras, mas o mercado ainda era pequeno, teve de voltar ao jornalismo, a fazer entrevistas estranhas, sobretudo em *Manchete*. Lembro de duas: com o ex-presidente Jânio Quadros e com a primeira-dama de então, dona Yolanda Costa e Silva *(leia quadro)*. Impressionante a sua capacidade de dar conta do recado profissional, traçar o perfil de personalidades que nada tinham a ver com Clarice Lispector, com seu mundo, sua alma.

A diferença é que ela vestia pesado e disforme escafandro para viajar em universo alheio. Sua arte, sua beleza, só vinham quando mergulhava nua em si mesma, como branco, como enorme peixe fosforescente, que iluminava com pequeninas centelhas o mundo silencioso no qual vivia e do qual nos trazia notícia e encantamento.

FOTOS MADALENA SCHWARTZ/PRENSA TRÊS / MANCHETE PRESS

Clarice gostava de escrever numa pequena máquina de escrever que colocava no colo (esquerda). Acima, o meio sorriso de 1977

Há uma senhora em Paris, Hélène Cixous, que afirma textualmente: "Clarice é uma autora filosófica. Ela pensa e nós não temos o hábito de pensar". Confrontando o comentário de Hélène com o de Claire, fico pensando quantas Clarices cabem em uma só mulher.

Porto Alegre, agosto de 1995: Caminhando pela Rua da Praia, o escritor Caio Fernando Abreu me relata seus encontros com Clarice Lispector. Quando se encontravam, Clarice repetia: "Você é o meu Quixote". Um dia, descendo a mesma Rua da Praia, pararam para tomar um café. Com ar casual, Clarice se voltou para ele e perguntou: "Em que cidade estamos mesmo?"

Caio me diz que se acostumou, logo, com a intimidade espantosa que Clarice tinha com a imprecisão. Estado de conexão com as pulsações que cercam os fatos, e não com os fatos. Leu-a, ininterruptamente, durante anos a fio. Um dia, porém, se sentiu obrigado a parar. "Se não parasse, eu não conseguiria mais escrever", diz. Caio se sentiu, em dado momento, invadido por Clarice. Não pela mulher elegante e discreta, mas por seus livros. Aquela paixão o paralisava.

A tese que Claire Varin roubou de Clarice se confirma: quando um leitor se apaixona por um escritor, o leitor se torna o escritor. O idealismo exasperado de Caio, seu gosto pelo exagero (além de seu rosto magro e sua barba sempre por fazer) levaram Clarice a ver nele ninguém menos que o Quixote – e, em conseqüência, Cervantes. Mas Caio, durante muito tempo, olhava-se no espelho e tinha medo de ver Clarice Lispector.

Chega, então, a encruzilhada: ou o leitor se afasta do escritor, e volta a ser ele mesmo – e aí até poderá, um dia, se tornar escritor de fato –, ou estará perdido. Caio me diz que soube perceber esse instante e se afastar-se a tempo. Clarice estava certa: ler é a maneira mais intensa de escrever.

Paris, setembro de 1996: Chego ao apartamento da escritora Hélène Cixous, apontada como a mais importante especialista européia na obra de Clarice Lispector. Primeiro, precisei passar pelo escritório da líder feminista Antoinette Fouque, proprietária das *Éditions des Femmes*, que edita Clarice em francês. "Não se pode entender Clarice Lispector sem antes ouvir o que Hélène tem a dizer", Antoinette me garante.

Pago para ver. Hélène se mostra, desde logo, cheia de melindres. Discípula de Jacques Lacan, confidente de Michel Foucault e amiga íntima de Jacques Derrida, se oferece, no entanto, como uma esperança.

Pergunto-lhe por que a Europa, agora, fascina-se por Clarice. Sem me encarar, como se falasse por obrigação, Hélène Cixous me oferece uma tese bastante original. Para entender o que se passa, aconselha-me, devemos primeiro descartar as ilusões da geografia. "A rigor, cada escritor escreve em sua língua particular", ela diz. "Eu escrevo em Cixous. Clarice escrevia em Lispector". As fronteiras lingüísticas são apenas uma convenção.

Quando tinha 9 anos de idade, perdeu a mãe e com isso a voz estrangeira que a habitava. Dizia que seus longos "rrrr" eram um efeito da língua presa. Talvez não fossem apenas isso. Mas suas dificuldades com a língua eram embaraçosas – e sua grandeza como escritora vem dessa repugnância. Só uma pessoa que não se adapta à língua, que a revira, que dela desconfia pode escrever uma obra como a de Clarice Lispector.

"A rigor, cada escritor escreve em sua língua particular. Clarice escrevia em Lispector", diz a maior especialista européia em sua obra. Ela retomou a idéia da literatura como revelação, em que o indizível se manifesta

Hélène destaca, ainda, as particularidades do português falado no Brasil, que estudou a fundo. "Só em brasileiro se pode escrever uma frase assim: 'É'. Nenhuma outra língua tem esse poder de síntese". Clarice, que nasceu na Ucrânia e chegou ao Recife ainda pequena, pôde fazer uma escuta diferente do brasileiro. Pôde ouvi-lo como ninguém mais.

Depois, ela me deixa com uma declaração que me parece bastante incômoda: a de que Clarice é o mais importante escritor do século 20. Sua obra, ela diz, só pode ser comparada à de Kafka. Não gosto dessas medições de prestígio. A afirmação adquire um tom grave, porém, se considerarmos que é feita por uma mulher tão desconfiada. Sou obrigado a tomá-la a sério.

Hélène insiste que Kafka, o sem pátria, é a melhor referência. Clarice terminou de escrever seu segundo livro, *O Lustre*, em Nápoles. O terceiro, *A Cidade Sitiada*, foi escrito em Berna. Escreveu muitos contos de *Laços de Família* durante a temporada que passou em Londres. *A Maçã no Escuro* foi escrito em Washington, entre 1953 e 1954. Também nela estão nítidas as marcas do desterro. Clarice, a desterrada, habitava o Lispector.

Quando tinha 9 anos de idade, perdeu a mãe e com isso a voz estrangeira que a habitava. Dizia que seus longos "rrrr" eram um efeito da língua presa. Talvez não fosse apenas isso. Mas suas dificuldades com a língua eram embaraçosas e sua grandeza como escritora vem dessa repugnância. Só uma pessoa que não se adapta à língua, que a revira, que dela desconfia pode escrever uma obra como a de Clarice Lispector.

Curitiba, setembro de 1997: Tomo um ônibus e me sento por acaso ao lado de uma moça que lê *G. H.*. Espreito suas reações. As páginas abertas trazem anotações, garranchos, riscos vermelhos. O ritmo de leitura é curioso: a moça dá saltos de uma página à seguinte, e de volta à anterior, sem conseguir avançar. Parece imobilizada pelo que lê. Clarice diria: ela é o que lê.

Clarice Lispector retomou a idéia da literatura como revelação, em que o indizível se manifesta. A moça que tenho ao meu lado, a face caída no livro aberto, passa por uma metamorfose. Ela agora é Clarice. Procuro em sua valise, sem achar, as iniciais: "G. H". Não é preciso. Andei tanto tempo procurando Clarice Lispector e agora eu a tenho bem ao meu lado. ▮

FOTO MANCHETE PRESS

Recusa do Prêmio Nobel da Paz

Não quero, deusa, o prêmio Nobel, não quero!
Mas, permissão para produzir o arco-íris na terra.
E que depois do meu sinal luminoso,
pequeno cordeiro possa dormir descansado no asfalto
e o modesto piano soe nos logradouros públicos.
Quero a paz dominical para disseminar nos cais
e o consolo perfeito para dar aos suicidas.
Um homem que eu vi mutilado e infeliz
e outro que perdeu na revolução pai e mãe
durmam tranqüilos para reviver com eles.
Quero paz para tornar a vida suportável
e a paisagem da terra menos banal e triste.
E quero ver o mar recusar a morte do afogado
e o braço do homem recusar-se a matar
e o furor dos elementos se ausentar deste mundo!
Não quero, deusa, o prêmio Nobel! Quero a paz!

Universidade, Recife, maio de 1937

O Deus todo linguagem de Jorge de Lima

Por Reinaldo Azevedo e Carlos Secchin

A publicação de *Calunga*, pela Civilização Brasileira, marca o relançamento da obra em prosa do autor

A poesia quase inédita sobre o prosador quase clandestino (pág. oposta)

FOTO REPRODUÇÃO/AJB

A Civilização Brasileira relança até fevereiro do ano que vem toda a obra em prosa do poeta Jorge de Lima (1893-1953), que chegou a ser chamado de "príncipe dos poetas de Alagoas". Começou a carreira flertando com o Parnasianismo, com seus *XIV Alexandrinos*, e acabou se tornando um dos mais completos poetas da língua, quer pelo rigor formal, quer pela universalidade de suas preocupações: construiu uma obra de crítica social, de sentido religioso e de clara pulsão metafísica, com um apelo ao surrealismo.

Sua maestria formal, de extração parnasiana, com um versejar até certo ponto fácil, fez dele, no dizer do poeta Mário Faustino (1930-1962), o autor dos "melhores e dos piores versos da língua". E esse contraste pode explicar, ao menos em parte, o fato de Jorge de Lima ter sido objeto de ensaios verdadeiramente entusiasmados de gente de primeiro time, como o próprio Faustino, Otto Maria Carpeaux e Roger Bastide — esse um europeu interessado em desenvolver na Universidade de São Paulo uma tradição crítica de matriz nacionalista, mas não xenófoba —, e, ao mesmo tempo, ser um poeta pouco lido até mesmo no meio acadêmico e entre os leitores habituais de poesia. Daí que a série de artigos publicada por Faustino no *Jornal do Brasil* sobre o poeta se chame *Revendo Jorge de Lima*.

Se, para pegar carona em Faustino, sua poesia fácil se expressa em seus piores versos, sua melhor produção é de fato difícil. Nem a aproximação com os modernistas o desviou de suas primeiras preocupações religiosas e metafísicas. Chegou a ambicionar "restaurar a poesia em Cristo" em companhia de Murilo Mendes, mas depois optou por ampliar suas preocupações além do universo metafísico. Não logrou sucesso absoluto. Ainda bem! O livro de poemas *A Túnica Inconsútil* (1938) não tem paralelo na literatura brasileira. Para fazer um trocadilho com um verso de Faustino — "Vida toda linguagem" — , neste livro Jorge de Lima desenvolve o seu "Deus todo linguagem": o mergulho no sagrado nada

Esmola

Deixa-me dormir! eu peço esta esmola a quem pode,/ pois meu sono recua o sol e baixa o eternidade sobre mim/ E o espaço e o tempo desaparecendo eu ficarei redimido/ e mais próximo da vida e da poesia de Deus!/ E poderei juntar as idades que se foram às idades que hão de vir!(...)

Revista de Portugal, Coimbra, 1937

Acima, fragmento de outro poema pouco conhecido. Abaixo, o consultório de um doutor das artes, onde só os doentes não eram imaginários

FOTOS ARQUIVO PESSOAL

mais é do que um multiplicar eterno da glória humana e uma experiência de conhecimento que se desenvolve por meio do verso. Sua companheira de viagem nos poemas é a musa Mira-Celi, a sua Beatriz: "Quando te aproximas do mundo, Mira-Celi,/ sinto a sarça de Deus, em círculo, sobre mim". Que venha agora a sua prosa, menor, mas não dispensável. Médico como Guimarães Rosa, Jorge de Lima foi um dos doutores da língua portuguesa. A seguir, o professor de literatura brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro Antônio Carlos Secchin, também poeta e ensaísta, analisa a trajetória nem sempre retilínea da obra de Jorge de Lima. — REINALDO AZEVEDO

Quando duas pessoas falam do escritor Jorge de Lima, é certo que estejam se referindo à mesma pessoa, mas dificilmente estarão falando do mesmo poeta. Com efeito, o artista alagoano, cujo centenário de nascimento passou quase despercebido, em 1995, representa, na literatura brasileira, a imagem do poeta em contínua mutação. Parnasiano medíocre e bem comportado nos *XIV Alexandrinos* (1941), regionalista na primeira onda do modernismo com *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929) e *Poemas Escolhidos* (1932), místico-universal a partir de *Tempo e Eternidade* (1935, dividindo o livro com Murilo Mendes), cosmogônico e barroco em *Invenção de Orfeu* (1952), Jorge de Lima — morto em novembro de 1953 — sobreviveu a todas as transformações a que submeteu a própria obra e permanece como um dos poucos poetas brasileiros fundamentais deste século.

Seu valor, no entanto, esteve longe de constituir consenso. Quatro vezes bateu à porta da Academia Brasileira de Letras, e quatro vezes de lá saiu derrotado. Chegou a tentar duas vezes em um único ano. Na primeira, perdeu para Barbosa Lima Sobrinho. Na segunda, por acachapantes 18 x 5, o vencedor foi outro poeta de constantes metamorfoses, o paulista Cassiano Ricardo. Àquela altura, Jorge de Lima havia muito (desde 1930) deixara Alagoas, de onde viera ungido pelo epíteto de "príncipe dos poetas de Alagoas", e se estabelecera no Rio com fama de bom médico e de bom escritor. Já contabilizava dez títulos publicados, entre poemas, ensaios e romances, dentre os quais a tentativa surrealista de *O Anjo* (1934) e a incursão engajada de *Calunga* (1935).

O que e Quando

A Civilização Brasileira relançou *Calunga*, no fim do mês passado, e promete *Guerra Dentro do Beco* para este mês, *O Anjo* para janeiro e *Salomão e As Mulheres* e *A Mulher Obscura* para fevereiro

Academia à parte, não foram poucos os louvores ao vate alagoano, provindos de nomes da expressão de um Mário de Andrade, de um Gilberto Freyre e de um Roger Bastide. Em 1939, a lume *A Poesia de Jorge de Lima*, do crítico português Manuel Anselmo, entusiasmada leitura de Jorge com ênfase no arcabouço cristão que marca a sua obra desde *Tempo e Eternidade*. A partir daí, sucede um fenômeno curioso: avolumou-se a fortuna crítica do poeta, mas continuou rarefeita a circulação de sua poesia, confinada a edições quase clandestinas (fenômeno análogo ocorreria com o grande amigo Murilo Mendes). Somente em 1949 foi publicada sua *Obra Poética* (editora Getúlio Costa), organizada por Otto Maria Carpeaux, englobando dez livros. Outra compilação de tal porte surgiria apenas em 1958, por meio da *Obra Completa* (José Aguilar), prometida em dois volumes, dos quais apenas o primeiro, contendo a poesia e alguns ensaios, foi efetivamente impresso. Os contos, o teatro e os romances continuam à espera de quem os reúna.

Aquilo que, para alguns, poderia soar como oportunismo — as metamorfoses do poeta de acordo com o ar dos tempos — parece corresponder, em Jorge de Lima, a efetivas mutações de foro existencial, a partir de contínuas reflexões acerca do papel da arte e do artista. Isso, evidentemente, não isenta o poeta de certos equívocos, como muito bem assinalou Antônio Rangel Bandeira no argu-to *Jorge de Lima — O Roteiro de Uma Contradição* (São José, 1959). O livro, fugindo do tom laudatório, assinala como algumas ambigüidades surgem não pelo confronto das fases do poeta, mas no interior de cada uma das etapas. Assim a representação do negro: intensíssima no período regionalista, oscilaria, no entanto, entre pólos de atração e repulsa, entre o endosso da miscigenação e o registro de certas reservas mais ou menos veladas a esse mesmo processo.

Ao mesmo tempo em que se avolumou a fortuna crítica de Jorge Lima, a circulação de sua poesia continuou rarefeita

Detenhamo-nos, no entanto, na deliciosa exuberância rítmica de *Essa Negra Fulô*, de 1928, apreciemos, na guinada do plano telúrico para o plano místico, a intensidade lírica de peças como *Distribuição da Poesia* e *Amada, Vem*, do livro *Tempo e Eternidade*, admiremos o exemplar domínio e revitalização da forma fixa no *Livro de Sonetos* (1949), antes de nos abeirarmos desse turbilhão de altíssimos e baixíssimos que é *Invenção de Orfeu* — texto de mais de onze mil versos com enorme dispêndio verbal para, às vezes, alcançar culminâncias de expressão poética, a exemplo de navios que, como disse em outro contexto o próprio Jorge de Lima, gastam uma tonelada de carvão para recolher dois ramos de orquídeas. Deve o leitor, portanto, preparar-se para uma árdua travessia. Mas, se, de um lado, o poeta adverte "Não procureis qualquer nexo naquilo/ que os poetas pronunciam acordados", de outro — o lado de quem embarca na aventura da poesia — sua voz ressoa em suave comunhão: "Irmão que vindes, se sois também poeta, eu tenho para vós inda uma rosa". ▮

— ANTONIO CARLOS SECCHIN

FOTO REPRODUÇÃO/AE

O poeta (acima) começou no Parnasianismo e depois se ligou a tudo que existe

Texto Atípico

Calunga une o universal ao regional

***Calunga*, publicado em 1935, é uma manifestação atípica na literatura regionalista dos anos 30. Ao voltar para a sua terra natal e tentar reencontrar sua família, a personagem principal, Lula, se vê diante de um Nordeste pobre e sem perspectivas. Obra nascida do contato de Jorge de Lima com o Modernismo, e particularmente com o círculo regionalista de Recife, de que fizeram parte José Lins do Rêgo e o sociólogo Gilberto Freyre. Diferentemente, no entanto, da inclinação neonaturalista dos romances brasileiros dos anos 30, o tom de denúncia no texto de Jorge de Lima vaza numa linguagem de apelo sensualista e impressionista, mesmo quando é rigorosamente descritivo como na passagem abaixo. Repare como a descrição do leproso remonta a uma fantasmagoria dantesca. Dante foi, diga-se, uma das referências constantes do autor, explicitada em seu poemeto de intenções épicas *Invenção de Orfeu*. — R.A.**

"A canoa de Lula, indo e vindo pelos canais ensombrados de coqueiros, passava por um mocambo misterioso, junto de uma casa de tijolos em ruína. O mocambo era soturno, como uma catacumba, sempre fechado; raramente aparecia na pequena janela uma figura de gente, que logo se sumia, mal-passava a embarcação. Por que seria que tantas vezes, tendo necessidade de abicar o barco, o canoeiro evitava sempre aquela paragem? Um dia ordenou que parassem a canoa ali. O remeiro mudou de conversa e ia passando ao largo, fazendo-se de desentendido. Lula renovou a ordem, que abicasse perto do mocambo.

— Patrão, ninguém para nesse lugar; tem leproso. Persignou-se, com um pavor enorme.

Lula tomou o remo das mãos do canoeiro e impeliu a canoa para lá. O canoeiro ficou no barco. Lula bateu palmas. Ninguém respondeu. O homem insistiu. A porta se abriu e a criatura mais deformada deste mundo apareceu a Lula.

Era um morfético na última fase de mutilação, com um dedo na mão direita, dois apenas na mão esquerda, sem nariz, as orelhas enormes arroxeadas, a cara leonina, não parecia gente, horrorizava. A mulher do morfético veio saindo lá de dentro, quase sem vestes, apodrecendo como o homem.

VEREDAS VOCAIS

Antonio Cândido, Davi Arrigucci Jr. e José Mindlin se juntam para narrar um CD com trechos de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa

Por Jorge Caldeira

Um hábito quase esquecido no Brasil, o da leitura em voz alta, ensaia seu reaparecimento com o CD *Sete episódios de Grande Sertão: Veredas*, que reúne três narradores muito especiais: o empresário e bibliófilo José Mindlin e os professores Davi Arrigucci Jr. e Antonio Cândido. A idéia original foi de Marily Bezerra, uma geógrafa tão apaixonada pela obra de Guimarães Rosa que comprou até uma casa em Morro da Garça, onde se passa uma de suas histórias. Indo e vindo para a região, acabou tendo a idéia da gravação e foi procurar o apoio de Mindlin. Recebeu mais do que procurava: um candidato a contar ele mesmo parte do romance.

Mindlin contatou Arrigucci, estudioso da obra de Guimarães Rosa, que já era famoso por narrar trechos inteiros de memória. Ele fez uma seleção inicial e trouxe Antonio Cândido. As conversas para o acerto dos trechos aconteceram em reuniões dominicais na biblioteca de Mindlin, onde estão vários tesouros roseanos. Num determinado momento, o trio trabalhou tendo em mãos três dos quatro originais existentes da obra, que permitiram analisar variantes, reconstruir a trajetória da narrativa.

Estava criado o clima. Aos poucos, os próprios narradores foram ganhando apelidos de momento, baseados nos personagens da obra. José Mindlin, dependendo do caso, virou "Jisé Mindilim", "Jisé Mundurim" ou "Jisé Mindim"; Antonio Cândido era chamado de "Tonho Cândido". Nesse clima de descontração, o aparentemente formal professor desenterrou músicas da infância de Minas Gerais e acabou adaptando a uma delas a canção do vaqueiro Siruiz.

As sessões de gravação foram se sucedendo durante dois meses, aumentando o gosto de cada um pela coisa. Mindlin, que sempre gostou de ler em voz alta, tinha até então um auditório limitado: "Minha sorte é que minha mulher, Gita, gosta de ouvir. Já tinha lido para ela milhares de quilômetros de linhas". As chances de ela deixar de ser a única ouvinte aumentaram. Contente com a experiência, Mindlin está começando a negociar novas gravações, agora profissionais. Entre seus planos já estão leituras de Machado de Assis para a gravadora Eldorado.

Arrigucci, outro velho apaixonado pela oralidade, também gostou. Tem em casa boa parte da coleção da gravadora Festa, que nos anos 40 e 50 lançou discos com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles e outros poetas brasileiros.

Até então, ouvir narrações em disco era um hábito comum no país. Hábito iniciado ainda nos anos 20, quando se costumavam gravar discursos em enterros (alguns dos discursos feitos na beira do túmulo de Rui Barbosa foram sucessos de venda) – mas que praticamente desapareceu a partir da década de 50. Nos últimos anos, como nota Arrigucci, este hábito vem sendo revalorizado na Europa e nos Estados Unidos. Ali é possível encontrar CDs de quase todos os grandes poetas, e, nos últimos anos, até não-ficção. "Outro dia, vi um anúncio do *Declínio da Civilização Ocidental* em 16 CDs", diz.

A arte da leitura, num caso como o de Guimarães Rosa, é importante. Escritor que criou todo um universo baseado na fala e no pensamento dos sertanejos de Minas, revela-se por inteiro na audição. "É impressionante a oralidade do texto. É lendo em voz alta que a gente percebe a riqueza. Às vezes, mudando a entonação de algumas palavras, a gente descobria novos sentidos", diz Arrigucci, incumbido de gravar uma das mais complexas cenas, a do pacto com o diabo – que, apesar de seu conhecimento do texto, precisou repetir quatro vezes até achar boa.

O maior problema da obra, por enquanto, vai ser achá-la. Patrocinada pela Federação das Indústrias de São Paulo, a primeira edição, de 5 mil exemplares, deve ser distribuída, num primeiro momento, apenas para escolas públicas e bibliotecas. Há um lançamento previsto para o dia 8 de dezembro, mas as possibilidades de conseguir um CD são pequenas. Em todo caso, há esperanças. Marily Bezerra espera ter alguns exemplares para o comércio no início do próximo ano. ■

Narradores roseanos, da esquerda para a direita: Antonio Cândido, Davi Arrigucci Jr, Marily Bezerra e José Mindlin. As ilustrações são de Poty, o preferido de Rosa, exclusivas para BRAVO!

ILUSTRAÇÕES POTY / FOTO MAURO GARCIA

Resumo da Ópera

O grande romance em uma página

Para apresentar o CD, **Davi Arrigucci Jr.** *resumiu o grande romance nesta pequena jóia:*

O escritor mineiro João Guimarães Rosa publicou sua obra-prima, *Grande Sertão: Veredas*, em 1956. Nela, romance de formação, gênero moderno vinculado ao universo das cidades, do trabalho e da vida burguesa, se combina, inesperadamente, a modalidades de narrativa oral provindas da tradição popular e de uma região em princípio atrasada e distante: o sertão. Situado no norte de Minas Gerais, mas podendo estar em toda a parte, ele é o reino onde formas da vida rústica e de uma paisagem selvagem e bela se espelham e por vezes se transfiguram, fundido o fato e fantasia, nos casos narrados pelos sertanejos. No texto, a mistura de romance e narrativa oral torna e forma de um monólogo ininterrupto na fala de um velho sertanejo, Riobaldo, que narra sua vida de aventuras a um interlocutor da cidade, em busca do sentido do que viveu por amor de um companheiro d'armas, Diadorim: se tornou jagunço e talvez pactário do demônio, empenhando-se na vingança de Joca Ramiro, morto por Hermógenes e seu bando.

Ao se abrir o livro, o ex-jagunço surge como um contador de casos, especulando sobre a existência do demônio, que pode estar misturado em tudo e cuja sombra se intromete no interior de sua própria consciência, angustiada com a culpa tenaz de um pacto que ele não sabe mesmo se fez. Aos poucos, porém, ao evocar, por meio de Diadorim as muitas belezas do sertão, entra na história de sua própria vida.

O grande sertão, partido pelo Rio São Francisco, denorteante em suas múltiplas veredas de águas emendadas, se mostra então como o mar para a épica: é o vasto campo da guerra jagunça, mas, ao mesmo tempo também, o espaço da travessia solitária de um herói do romance que se interroga com perguntas sobre o sentido da experiência individual. É o sertão ainda a origem do mito a da poesia, de que renasce o próprio romance; numa misteriosa balada, a canção de Siruiz, o narrador entrevê os marcos de seu destino a moça virgem, a vocação para armas e letras – tudo o que buscará entender, ao repassar o vivido e sua paixão errante por Diadorim. Através de seu relato, que equivale a um processo de esclarecimento, Riobaldo se esquiva da violência mítica do demo, expondo-a à luz da razão. É isto que faz esse jagunço, saído do mais fundo do sertão brasileiro, homem humano e de sua travessia, um contínuo aprender a viver – a verdadeira dimensão universal e moderna do livro de Guimarães Rosa.

O erro examinado

Por Hugo Estenssoro

Esnobado por catedráticos e jornalistas, querido entre estudantes e leitores, o crítico George Steiner aponta, em novo livro, equívocos cometidos por seus detratores

Sucessor de Edmund Wilson (acima) como principal crítico da revista *The New Yorker*, Steiner nunca foi totalmente aceito entre os jornalistas da área cultural. O mesmo ocorreu na universidade: colegas acadêmicos torceram o nariz para a presença de um "corpo diferente" em seu meio.

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/PRENSA TRÊS / HÉLIO CAMPOS MELLO /PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO/PRENSA TRÊS / PRENSA TRÊS

George Steiner é um caso curioso. Apesar da fama espalhada pelo mundo todo – que lhe trouxe vínculos com as principais universidades do Ocidente – e de ter sido traduzido para 14 línguas, ele vive sob a sombra do que se poderia chamar de marginalização intelectual. Isso talvez surpreenda desconhecedores da politicagem cultural que acabou determinando esse status, mas o fato é que a trajetória de Steiner, como catedrático e como crítico, tem sido um perpétuo mal-entendido, que ainda persiste em boa medida. Tanto que a quase totalidade dos resenhistas britânicos e americanos de seu novo livro, *Errata: An Examined Life*, começou seus textos declarando não haver entendido o título. De que erros tipográficos está a falar o homem, e o que estes têm a ver, metaforicamente, com a sua vida?

A resposta para tais perguntas passa por uma revisão da biografia do autor: universitário brilhante, teve a versão original de sua tese de doutorado (que depois seria publicada como *The Death of Tragedy*, em 1961) rejeitada pela Universidade de Oxford. Mais tarde, a Universidade de Cambridge lhe recusaria o cargo de professor titular, apesar de ser ele o conferencista mais popular do campus – todos os auditórios eram pequenos para as multidões que queriam ouvi-lo – e supervisor do maior número de doutorandos da universidade. De fato, a cátedra só seria atingida 20 anos depois, em uma universidade "périférica" (mas nada provinciana), a de Genebra. Quatro décadas mais tarde viria a desforra, quando Oxford lhe pediu para inaugurar a cátedra de literatura comparada, reconhecendo finalmente a disciplina que havia ignorado na época de sua tese. É verdade que, ao ser humilhado pelas duas grandes universidades britânicas, Steiner estava em excelente companhia: outro grande crítico, F.R. Leavis – como Steiner, muito maior do que todos os catedráticos que o rejeitavam –, sofreu o mesmo destino, assim como o historiador A.J.P. Taylor e o cientista J.D. Bernal.

Além da academia, também o jornalismo cultural rejeitou o seu nome. O fato de ter sido escolhido, em 1966, o sucessor de Edmund Wilson como principal crítico do xodó americano na área, a revista *The New Yorker* não o ajudou, exceto do ponto de vista financeiro, como não tinha ajudado Wilson. A sua inescapável presença nas grandes publicações culturais, da revista americana *Salmagundi* ao *Times Literary*

No âmbito anglo-saxão, Steiner foi um dos primeiros a falar em autores como Jorge Luis Borges (na coluna à esquerda, abaixo), Gabriel García Márquez (abaixo) e os pensadores da escola de Frankfurt (entre os quais Theodor Adorno, acima)

Suplement, tampouco contribuiu para popularizá-lo, exceto entre os leitores. Percebe-se uma certa simetria: foi seu êxito entre os estudantes, na universidade, assim como entre os leitores, na imprensa cultural, que explica a sua curiosa marginalização. Mas só até certo ponto, pois, longe de fazer concessões ao gosto popular, o estilo e a temática de Steiner são, por vezes, de um mandarinismo para elite nenhuma botar defeito.

É aqui que a obra e a vida convergem: a estranheza causada pela vertiginosa erudição e pelo virtuosismo estilístico presentes em seus textos reflete uma trajetória vital igualmente na contramão. As "erratas" que o novo livro pretende corrigir são, na realidade, erros de leitura — cultural e biográfica — de seus colegas, perplexos com a presença de um corpo estranho em seu meio. Por sinal, Steiner, um homem que não prima pela modéstia, reveste-se de grande generosidade ao tratar dessa maneira enganos decorrentes de simples ignorância ou inveja. No capítulo final, ele resume o problema com perfeita claridade: "Talvez já não seja legítimo que um só homem possa publicar livros sobre a literatura grega clássica e sobre xadrez, sobre filosofia e sobre o romance russo, sobre lingüística e estética; talvez já não seja aconselhável ter uma cátedra universitária enquanto se escrevem ficção e resenhas para a *The New Yorker*".

Podemos acrescentar ser igualmente desaconselhável descender de judeus vienenses, nascer em Paris (em 1929) e ter como línguas maternas os três principais idiomas europeus: o alemão, o francês e o inglês (sua mãe começava uma frase numa e a terminava em outra). Também não é prudente haver sido iniciado pelo pai, com menos de seis anos de idade, na versão original grega dos poemas homéricos; ou estudar na rígida disciplina dos liceus franceses

A "errata" apontada no título do livro (à direita) tem um caráter muito mais complexo do que o de apontar simples equívocos tipográficos, como sugere à primeira vista o nome: é o registro do misto de inveja, ressentimento, intolerância e provincianismo que vive boa parte da intelectualidade européia e americana. Tais sentimentos se devem ao enorme sucesso alcançado pelo crítico — principalmente entre o público — e a outras sutilezas: poliglota, cosmopolita, versado em diversas áreas do conhecimento humano, Steiner encarnou e encarna várias das qualidades ausentes na maioria de seus colegas

O Que e Quanto

Errata: An Examined Life, **de George Steiner. Ed. Weidenfeld and Nicolson, Londres, 186 pág., £11.99 (R$ 22,54)**

(combinada com a anarquia criativa da Universidade de Chicago da década de 40, onde Steiner, um modelo de humanista, começou por obter um diploma na área de ciências). Sem contar o fato — pecado grave — de ter sido dos primeiros a introduzir, no âmbito cultural anglo-saxão, os pensadores da Escola de Frankfurt, Borges e García Márquez, Carlo Emilio Gadda e Leonardo Sciascia, além de um longo, variadíssimo, refinado e infalível *et cetera*. De mais a mais, foi Steiner quem colocou na pauta do dia algumas das questões cruciais do nosso tempo: o genocídio nazista como fato central do século 20, o isolamento e a perda de influência da alta cultura, o contra-senso de que a civilização mais requintada não elimina a barbárie e o paradoxo de que o gênio parece florescer mais triunfalmente sob tiranias. É óbvio que um poliglota cosmopolita como ele causaria, entre outros ressentimentos, irritação no "espírito monoglota" dos especialistas.

Seus críticos, entretanto, têm razão em alguns pontos. Os ensaios de Steiner quase sempre invocam temas de grande importância que não são solucionados, problemas que não são resolvidos ou autores-chave que não são decifrados. A grandiosidade apocalíptica de sua retórica ergue titânicas catedrais conceituais — com fileiras de nomes consagrados como enigmáticas gárgulas — que somem no ar uma vez terminada a leitura. Sempre à beira de abismos metafísicos, o tom do autor é, constantemente, o da urgência mais imediata e trágica. O efeito pode ser inebriante, mas, como acontece com o álcool, pouco nutritivo. Steiner nunca, ou quase nunca, tira conclusões, nem o leitor pode tirá-las por conta própria. Como na tradição judaica, ele utiliza o método de responder a uma pergunta com outra pergunta, às vezes mais difícil que a original. Daí a insatisfação declarada de críticos, filósofos e lingüistas, entre outros.

Tal insatisfação é apenas mais uma "errata". Os leitores de Steiner — como seus estudantes — não apenas ficam satisfeitos, mas sempre querem mais. Pode ser que o autor não resolva os enigmas perenes da literatura, da cultura, da vida humana; ou que a sua falsa modéstia (na realidade, mais um recurso estilístico) irrite de quando em vez; ou que erros primários desautorizem em algumas ocasiões a sua onisciente erudição. Pode ser, por fim, que volta e meia a sua torturada sintaxe termine por traí-lo. Mas o prazer de lê-lo (em doses moderadas) é constante e inesgotável: é possível obter os parâmetros básicos de uma cultura humanista atual, com os seus nomes totêmicos e os seus temas iniludíveis. Contra a opinião generalizada também podem ser encontradas algumas respostas, definições e soluções. Mas isso é tão-somente material com o qual Steiner fabrica as suas obras. A substância realmente oferecida pelos seus ensaios é aquilo que Barthes chamava *le plaisir du texte*, ou seja, artefatos estéticos auto-suficientes, em que idéias, conceitos e nomes configuram-se como elementos a dançar numa arbitrária geometria mental, exemplares mirabolantes de um gênero literário que, apesar de conhecido, é virtualmente invisível: o ensaio como obra de arte.

Errata: An examined life
GEORGE STEINER

FOTO DIVULGAÇÃO

Nice to meet you, Mr. Machado de Assis

Literatura brasileira é destaque de coleção lançada nos EUA que divulgará em 40 volumes o melhor da América Latina

"Eu fui recentemente apresentado a um escritor brasileiro, Machado de Assis, e fiquei muito impressionado. Ele escrevia no século passado mas seus livros poderiam ter sido produzidos este ano. Ele é muito espirituoso e instigante. Um escritor moderno e brilhante." O comentário, do cineasta Woody Allen, está sendo usado como instrumento de marketing da editora Oxford University Press para promover sua Biblioteca da América Latina, da qual Machado é a principal atração.

Os seis primeiros dos 40 volumes da coleção acabam de ser postos à venda nos EUA e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) é o que mais tem chamado a atenção da crítica. "Algumas pessoas têm comentado o eclipse da ficção e a transcendência da memória. Então, este parece o momento propício para o memorialismo fictício, do qual um dos melhores modelos é Brás Cubas... (*que traz*) o melhor dos dois mundos: a simplicidade que só a ficção pode avivar... e a revolucionária intimidade da memória", escreveu Gary Amdahl no semanário *The Nation*. A tradução é assinada por Gregory Rabassa, o responsável pela introdução nos EUA de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez.

Já nas livrarias também estão *Dom Casmurro* (1899), *Capítulos da História Colonial* (1907), de João Capistrano de Abreu, e uma seleção de textos do filósofo, político e poeta Andrés Bello, uma das maiores figuras da América Latina colonial, tutor de Simon Bolívar e principal ideólogo do Chile independente.Uma antologia de contos e outra de ensaios latino-americanos completam o primeiro lote da coleção. Entre os brasileiros selecionados para o volume de contos estão, além de Machado, João do Rio, Lima Barreto, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Osman Lins, Clarice Lispector, Nélida Pinõn e Dalton Trevisan. Entre os ensaístas, estão Euclydes da Cunha, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Jorge Amado e Clarice Lispector.

Volumes de Machado e Capistrano de Abreu da coleção Biblioteca da América Latina editada pela Oxford Press: Woody Allen adorou

Em breve a Biblioteca da América Latina lança *Iracema*, de José de Alencar, *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, além de mais dois romances de Machado de Assis: *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*. Várias obras da coleção estão sendo publicadas pela primeira vez em língua inglesa. Outras estavam há mais de um século fora de catálogo,como *Iracema*.

A parte brasileira do projeto foi coordenada por Richard Graham, professor da Universidade do Texas em Austin. Em entrevista a **BRAVO!**, ele disse que seu objetivo é "levar à atenção do público norte-americano a importância da literatura brasileira porque o português é uma língua não muito conhecida nos EUA, o que tornou a produção literária do Brasil relativamente obscura no país". Seu parceiro no Brasil foi Alfredo Bosi. A coordenadora-geral da coleção, Jaen Franco, da Universidade Columbia, em Nova York, afirmou que outra meta da Biblioteca é "corrigir a impressão entre muitos leitores nos EUA de que a literatura latino-americana surgiu do nada nos anos 60".

O dinheiro para o projeto veio de várias fontes, sendo a principal uma fundação quase desconhecida, a Lampadia, estabelecida no Principado de Liechtenstein por um grupo de refugiados judeus da Europa Central que enriqueceram na América Latina explorando minas de estanho. Outras fundações que participaram foram a norte-americana Andrew Mellon, a brasileira Vitae, a argentina Antochas e a chilena Andes. O presidente da Fundação Lampadia, Robert Glynn, disse ter tido a idéia ao conversar com um amigo brasileiro sobre os livros que ajudaram o Brasil a tomar consciência de si próprio. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA, *de Washington*

FOTOS REPRODUÇÃO

Tradição impressa

Obras reafirmam o gosto judaico pelos livros e sua produção

A tradição judaica de preservação da memória e o gosto pelos livros estão, desde o ano passado, bem representados por Alfredo Bosi, Moacyr Scliar, Jacó Guinsburg e José Mindlin. Os caminhos da imigração foram romanceados por Moacyr Scliar em *A Majestade do Xingu*, no qual, dos sobressaltos da jornada dos judeus da Rússia para os trópicos, extraiu a figura exemplar, e verídica, do médico sanitarista Noel Nutels. Já em *Negócios e Ócios*, o historiador Alfredo Bosi abraçou o memorialismo na companhia dos parentes – judeus da Turquia e da Europa –, descrevendo sua infância e juventude numa pacífica São Paulo dos anos 20 a 50.

Jacó Guinsburg assumiu, em *Aventura de uma Língua Errante*, a enorme tarefa de retratar o iídiche, meio de expressão dos judeus *aschenazim* (do hebraico Aschkenaz, Alemanha). Resultado da mescla de hebraico, alto alemão e elementos do francês e italiano arcaicos, o iídiche se transformou na língua-passaporte de milhões de pessoas do Leste Europeu. Neste caldo de cultura, nasceram movimentos literários, um grande teatro e manifestações místico-religiosas.

Mindlin (à esquerda) e Guinsburg: cultura a serviço dos leitores

Por fim, o empresário e promotor cultural José Mindlin, aos 82 anos, estréia nas letras revelando como formou a melhor e maior biblioteca particular do Brasil, com 25 mil volumes. O resultado está em *Uma Vida Entre Livros*.

FOTO GRACIELA MAGNONI/PRENSA TRÊS / EDUARDO SIMÕES / REPRODUÇÃO/PRENSA TRÊS / OSCAR CABRAL/ABRIL IMAGENS

Traje casual

Livro infantil póstumo de Sylvia Plath tem a ironia e o desencanto de sua poesia

Plath para crianças: os mesmos sentimentos autênticos de seus versos

Publicado apenas em 1996, 33 anos após o suicídio de sua autora, *O Terno Tanto Faz Como Tanto Fez*, da norte-americana Sylvia Plath, chega agora ao Brasil (Ed. Rocco, 42 pág., R$ 12,50). É a história de um menino que sonhava vestir um traje que pudesse ser usado com a mesma naturalidade em festas, na escola e para "buscar as vacas no pasto". A obra, direcionada para crianças, tem ironia e o sutil desencanto que agradam, na autora, ao público adulto. Além disso, as ilustrações de Rotraut Susanne Berner são atrativos para o leitor de qualquer idade.

O maior sucesso de Sylvia, um mito cultuado da poesia, foi o romance autobiográfico *The Bell Jar* (A Redoma de Vidro). Sobre suas qualidades poéticas, disse George Steiner: "Se não é uma grande poeta, talvez poucos tenham conseguido colocar sentimentos tão autênticos em verso".

O ritual de um retorno

Nélida Piñon relança dez livros e finaliza outros dois para o ano que vem

No mesmo mês em que termina seu mandato como presidente da Academia Brasileira de Letras, Nélida Piñon tem seus dez principais romances e livros de contos reeditados pela Record. E novos vôos estão planejados para 1998. "Sou escritora em tempo integral. Agora sinto necessidade de retornar ao meu texto", disse a **BRAVO!**. "Volto mais experimentada, não se sai impune de uma experiência histórica avassaladora como foi a minha na Academia."

Duas obras inéditas estão em fase de finalização. Uma delas, intitulada *O Ritual da Arte*, é definida por Nélida como uma reflexão sobre os enigmas da criação literária. O outro, ainda sem título, reúne uma série de ensaios.

Nélida: experiência acumulada na ABL

O TRADUTOR DE UM PAÍS POLIFÔNICO

Com fôlego barroco, Caetano Veloso cifra em *Verdade Tropical* o princípio formador de um novo estilo literário brasileiro

Por Miguel Sanches Neto

Acima, capa de *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, Cia. das Letras, 1997. Na página oposta, o autor em escala do trajeto: 1968, auge do Tropicalismo

Se havia alguma dúvida quanto ao papel da MPB para a cultura brasileira, esta dúvida fica, a partir do extenso e cativante discurso amoroso que Caetano Veloso escreveu sobre sua geração e sobre o que acabou conhecido como Tropicalismo, definitivamente dissipada nas páginas de um livro que traz já no título (*Verdade Tropical*) uma relativização — marcando assim a posição de onde o autor fala: a de partícipe desta postura estética.

O livro é uma autobiografia intelectual, onde os dados biográficos entram como fator de definição de uma maneira de estar no mundo e na linguagem. Fiel às suas origens baianas, Caetano Veloso escreve numa língua portuguesa espraiada, com parágrafos longos, em que se enxerga uma tendência barroca — nada a ver, no entanto, com os extremismos da prosa poética dos neobarrocos hispano-americanos. *Verdade Tropical* se deixa ler de forma rápida e encantadora, principalmente porque o autor optou por um texto híbrido em que as reflexões não competem com as histórias de vida. Posto entre dois tipos de público, o que se interessa mais pela condição de artista e pela persona pública de Caetano e o que o vê, antes de mais nada, como intelectual, o volume ganha amplitude na medida que não se decide nem por um nem por outro tipo de leitor.

Pode, desta forma, interessar apenas pelo que traz de mais "mundano" — os detalhes instigantes de uma vida que desperta curiosidade por sua posição sobre drogas, suas tendências sexuais, sua prisão durante a ditadura etc. Há, contudo, uma vertente reflexiva. É nela em que se efetiva a leitura do crítico literário.

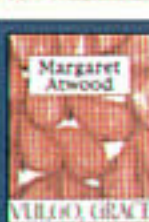
Na área específica da literatura, *Verdade Tropical* entra como uma obra de inquestionável importância, não apenas por se materializar em uma linguagem estilizada, com um fôlego barroco aliado a uma surpreendente espontaneidade oral, mas principalmente pelo fato de Caetano Veloso cifrar, através da reminiscência da Tropicália, o princípio formador de um estilo literário brasileiro neste fim de século.

Já na introdução, o narrador lembra que o seu grupo, embora engajado na oposição ao sistema durante os anos 60, buscava "mover-se além da vinculação automática com as esquerdas". É este impulso para além dos vínculos de gosto e comportamento que marcará a Tropicália e toda a trajetória pessoal do cantor que, desde o início de sua carreira, nunca se contentou com o papel tradicional do artista inato, buscando desenvolver um olhar crítico que se consolida com a obra em questão.

Na sua educação sentimental, que se deu na adolescência interiorana, a influência sobre o seu imaginário já era dupla. O cinema europeu (notadamente Fellini de *La Strada*) foi que o conduziu a uma visão da arte moderna. Mas Caetano vive também a mudança da presença estrangeira, que passa a ser basicamente americana. Em função disso, manterá sempre o seu amor por um olhar cinematográfico *cult* (Fellini, Godard) sem se fechar para o cinema norte-americano e para a música que o acompanhava. É, no entanto, a *pop art* que o coloca em contato mais íntimo com a cultura americana.

No campo da produção musical brasileira, Caetano vai ser sensível à Bossa Nova, principalmente pela presença central de João Gilberto, que foi e continua sendo a maior referência artística de sua vida. O narrador se deixava levar pelo estilo refinado e contido da bossa e, ao mesmo tempo, gostava de Ray Charles, tido por João Gilberto como um cantor marcado pelo folclórico. Mas a oposição também se dava em termos domésticos. Caetano, a partir de um conselho de Maria Bethânia, passa a ter interesse por Roberto Carlos, então no auge de vitalidade da Jovem Guarda. Havia ainda outras presenças deslocadas em seu cânone melódico, como os sambas-de-roda baianos e a figura axial de Dorival Caymmi, que nem sempre encontravam acolhida em uma juventude que ingressava na era do rock. Na verdade, o cantor escolhe como lugar geométrico a intersecção entre o legado regional e os valores da juventude urbana, sem os ver como conflitantes. Ao invés de lutar por um universo de referência homogêneo, ele joga com a possibilidade de colagem de uma cultura polifônica, não para ressaltar as suas contradições, mas para revelar a contigüidade dos contrários: "embora a essa altura [...] já não me parecesse contraditório que eu gostasse de João Gilberto e de Ray Charles com quase igual intensidade, e desejando que meus colegas da música também pudessem saltar de um a outro de preferência a ficarem presos a um sub-pré-bebop homogeneizado"(p.89). É este desejo de superação das demarcações estéticas que vai caracterizar o Tropicalismo como um movimento que luta para desativar as intransigências do gosto. Daí se falar nele como um movimento para acabar com todos os movimentos.

A dupla orientação de Caetano o faz aceitar o Cinema Novo e os cineastas que questionaram a incapacidade nacional de fazer filmes mais limpos e comerciais. Na verdade, essa luta se traduz na eterna rivalidade entre a vanguarda e a produção comercial. Caetano sempre se manteve com as duas, dando qualidade estética ao seu trabalho sem abrir mão de um público mais amplo. Integrado à geração do desbunde, do culto dionisíaco, o cantor se aproximou da poesia concreta e de João Cabral de Melo Neto, evitando, contudo, a ortodoxia antilírica. Isso se fez possível em função de o estilo tropicalista se distinguir justamente por uma ausência de senso discriminatório e pela receptividade das mais diversas formas de arte e cultura. A sua estratégia de atuação foi colocar os contrários lado a lado — o que permitiu superar a visão limitadora dos artistas de esquerda (simbolizados por um Geraldo Vandré) que defendiam um nacionalismo estreito. É que o Tropicalismo estava fundado em um projeto descentralizador, na figura de um artista com o dever de ser, a um só tempo, brasileiro e internacional.

Isso pode ser visto não apenas nas preferências artísticas de Caetano Veloso, que vão de Carmen Miranda ao rock, de Hélio Oiticica aos concretos, mas nas próprias amizades — ele sempre foi capaz de conviver com pólos opostos, como com o poeta e filósofo cartesiano Antônio Cicero e com o escritor Jorge Mautner, irracionalista radical. Na esfera erótica, Caetano buscou também uma defesa do convívio entre os dois gêneros, definindo-se como uma personalidade feminina com uma vida majoritariamente masculina.

Ressalte-se que, em nenhum momento, se está propondo um amálgama dos contrários, o que seria pensar a cultura brasileira nos mesmos termos de Gilberto Freyre, que defendia uma identidade brasileira a partir do caldeamento das raças. A proposta tropicalista não se funda na fusão dos contrários, mas na sua justaposição, na abertura para o trânsito livre pela diversidade. A letra da música-manifesto *Tropicália*, composta a partir do princípio da montagem, explicita perfeitamente esta proposta de construção de uma identidade múltipla.

O Tropicalismo marca, na cultura brasileira, a falência da hegemonia de um estilo nacional e do culto de uma mestiçagem simplista, definindo a própria imagem do Brasil contemporâneo. Luciana Stegagno Picchio, na conclusão da segunda edição de sua *História da Literatura Brasileira*, deixa escrito que "se, no fim do outro século, Sílvio Romero definia a literatura brasileira como manifestação de um país mestiço, será fácil para nós defini-la como expressão de um país polifônico: em que já não é determinante o eixo Rio—São Paulo, mas que em cada região desenvolve originalmente a sua unitária e particular tradição cultural. É este, para nós, no fim do século 20, o novo estilo brasileiro". E o Tropicalismo é, para o crítico, a sua mais completa tradução.

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

VOLKSWAGEN

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO	**O Feitiço da Ilha do Pavão** Ed. Nova Fronteira 324 pág. R$ 24	João Ubaldo Ribeiro, nascido na Ilha de Itaparica (BA) há 56 anos, é um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos.	Primeiro romance do autor em oito anos. O último foi *O Sorriso do Lagarto*, que virou minissérie da Globo.	Tendo como pano de fundo uma ilha fictícia do recôncavo baiano, a obra apresenta ao leitor uma galeria de personagens típicos do universo "ubaldiano".	Cada livro escrito por João Ubaldo, e este não é exceção, é um mergulho nas entranhas da identidade nacional, com sua mistura de raças e irresistível sensualidade.	Nos personagens. Um certo Pedro Feitosa Cavalo, por exemplo, só atinge o orgasmo quando escuta a frase "A ela sem pena".	*"Boas negras, Vitória, Naná, Das Dores, Pureza, Eulâmpia e outras, mulheres com quem qualquer se gabaria de haver deitado e delas recebido chamego e dengo, mas fiéis não eram. Pelo contrário, na casa de todas elas dormiram homens (...)."*	Gravura sobre fundo claro, alusiva ao título da obra. Aparência "limpa", formas tradicionais. Resultado razoável.
FICÇÃO	**Contos Reunidos** Ed. Ática 279 pág. R$ 22,50	Morto em 1991, Murilo Rubião é considerado um precursor, na literatura brasileira, do realismo fantástico. A crítica passou a reconhecê-lo em 1974, com o lançamento de *O Pirotécnico Zacarias*.	A obra contém todos os contos publicados em vida pelo escritor, além de um inédito, *A Diáspora*.	Transformação de situações insólitas em realidade cotidiana. A linguagem de alguns contos, como *Elisa*, está impregnada de melancolia.	Para conhecer a vertente brasileira do realismo fantástico, gênero que marcou a literatura latino-americana das últimas décadas.	No conto *A Diáspora*, cujos originais foram esquecidos pelo autor em um táxi, nos anos 70. A segunda versão do texto levou quase 20 anos para ser escrita.	*"Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? (...) Abaixou a cabeça: esqueceram, sempre esquecemos. Jogou longe a capa e, desnudo, ofereceu o pescoço ao carrasco."*	Contrapõe o interior (colorido, vivo) e o exterior (cinza, morto) de uma garrafa de vidro. O resultado é interessante.
FICÇÃO	**Os Nossos Antepassados** Trad. Nilson Moulin Companhia das Letras 496 pág. R$ 31	Italo Calvino (1923-1985) nasceu em Cuba, mas foi criança para a Itália. Autor de uma obra extensa e de grande repercussão, é um dos escritores italianos importantes deste século.	O volume reúne os três romances que celebrizaram Calvino: *O Visconde Partido ao Meio* (1951); *O Barão nas Árvores* (1957) e *O Cavaleiro Inexistente* (1959).	Ao criar figuras fictícias que transitam em um fundo histórico real, o autor retrata a situação do homem dividido do século 20. Alienado, segundo Marx, e reprimido, na visão de Freud, ele, de certa forma, não existe plenamente.	Tendo vivido a luta contra o fascismo italiano e desiludindo-se com o stalinismo, o escritor exprime a sua visão do mundo por meio da caricatura literária.	No humor crítico, utilizado para tratar de temas sérios sem cair no viés ideológico ou na desilusão com a condição humana. Calvino, à sua maneira, foi, até o fim, um defensor da integridade.	*"De início, só dispunha desse impulso e de uma história na cabeça, ou melhor, de uma imagem. No começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos."* (Do prefácio escrito pelo próprio autor)	Sóbria como o título. De cor predominantemente prateada, e com algumas ilustrações na lombada, apenas sugere o conteúdo da obra.
FICÇÃO	**Balé do Pato e outras crônicas** Ed. Ática 132 pág. R$ 8,40	Paulo Mendes Campos (1922–1991) nasceu em Belo Horizonte. Jornalista, poeta e sobretudo cronista, destacou-se pelo estilo refinado e sutil. Colaborou na imprensa do Rio de Janeiro, onde viveu a partir de 1942.	São crônicas concisas que revelam bom humor e versatilidade. Dos fatos mais banais do cotidiano – passando por recordações da infância – aos temas literários, Campos revela o que foi definido como "jeito mineiro de ser".	O cronista – um fã de pescaria – pode ser igualmente visto como um pescador de situações. De uma distante evocação mineira, um fato político ou o cotidiano visto da janela, ele conseguia armar uma historieta plena de ironia.	Paulo Mendes Campos, ao lado de Fernando Sabino, ainda atuante, e de Rubem Braga, formou o mais famoso trio de cronistas da moderna literatura brasileira.	Na maestria com que domina a linguagem, de forma aparentemente casual, e no poder de observação dos tipos humanos que descreve e dos pequenos acontecimentos do dia-a-dia.	*"O homem perfeitamente infeliz tem saúde de ferro; check-up e estação de águas todos os anos; seus males físicos são apenas dois: dor de cabeça (não toma comprimidos porque ataca o coração) e azia (não toma bicarbornato porque vicia o organismo)."*	Bem-humorada e graficamente atraente, apresenta um pato enfrentando uma onda.
FICÇÃO	**Vulgo, Grace** Ed. Marco Zero 447 pág. R$ 29	Margaret Atwood nasceu em 1939, em Otawa, Canadá. Publicou mais de 20 livros, nos gêneros romance, poesia e crítica literária. É uma das melhores escritoras da língua inglesa, ao lado de Doris Lessing e Iris Murdoch.	A romancista usa um estilo aparentemente discreto para envolver o leitor com os tormentos psicológicos dos personagens, em geral mulheres solitárias e carentes. A crueldade humana em suas obras soa familiar, cotidiana e freudianamente compreensível.	A vida e as motivações de Grace Marks, uma jovem de 16 anos que, em 1843, teria participado da morte do seu patrão e de uma governanta. A autora registra de maneira subliminar a rebelião latente das classes subalternas.	O texto apresenta fatos aparentemente banais, mas de surpreendente profundidade psicológica.	No verdadeiro estudo psicanalítico presente na obra, sob formato de ficção. A autora revela grande conhecimento da subjetividade feminina.	*"Elas dizem, Grace, porque você nunca sorri ou dá uma gargalhada, nós nunca vimos você sorrindo, e eu digo Eu acho, Senhorita, que perdi o hábito de fazer isso, meu rosto não se inclina mais nessa direção. Mas se eu risse alto talvez não fosse capaz de parar (...)."*	Retrata frutos ou uma estampa de tecido com motivos tropicais que não traduzem a densidade da história.
FICÇÃO	**Breviário das Terras do Brasil** Ed. L&PM 232 pág. R$ 18	Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, 1945) já foi apontado pelo crítico Wilson Martins como um dos melhores romancistas brasileiros. Tem vasta obra publicada.	*Breviário* foi publicado como folhetim no extinto jornal *Diário do Sul*, em 1988. A versão que sai em livro foi totalmente reescrita pelo autor.	A saga de um índio guarani levado ao Rio de Janeiro por um navio de portugueses, no início do século 18, e acusado de heresia pela Inquisição.	A ação do Santo Ofício no país é pouco conhecida do público em geral. O romance, além de suas óbvias qualidades literárias, traz à tona uma parte dessa história.	No extremo domínio de linguagem apresentado por Assis Brasil, um mestre do romance.	*"Pedro Abiaru por vezes lembrava-se do padre judeu, das promessas de ferramentas para seu trabalho, lembrava-se até do cheiro da sotaina, recendente a um paternal amparo e que por um momento representou a Salvação. Mesmo assim era uma lembrança fugidia (...)."*	Contraste entre uma paisagem bucólica, ambiente natural do índio protagonista, e o clima desesperador dos julgamentos da Inquisição. Ótimo resultado.
FICÇÃO	**Margem de Uma Onda** Ed. 34 112 pág. R$ 15	Duda Machado, nascido em Salvador, em 1944, é poeta, escritor, tradutor e letrista de canções gravadas por cantoras como Gal Costa e Elis Regina.	Segundo Luiz Costa Lima, o autor é "um dos quatro ou cinco maiores poetas da geração posterior a Cabral e aos concretos".	Objetos, personagens e cenários descritos sem o uso de clichês ou lugares-comuns.	A obra anterior de Duda, *Crescente* (1990), arrancou rasgados elogios da crítica. *Margem de uma Onda* mantém a qualidade.	Nas descrições extremamente criativas e no subtexto presente em alguns poemas.	*"O quarto/– depois de condensar/tempo e espaço –/se concentrou/na janela e, esta,/sem outra saída,/encontrou o vácuo/e o limite da calçada,/embaixo."*	Um pouco óbvia, relacionando diretamente uma fotografia em preto-e-branco com o título. Sem apelo.
FICÇÃO	**Noir Americano – Uma Antologia do Crime de Chandler a Tarantino** Ed. Record 200 pág.	Ross Macdonald, Dashiel Hammet, Mickey Spillane, James Elroy e Elmore Leonard, entre outros.	Coletânea de contos dos principais autores americanos de histórias policiais, uma edição fundamental para fãs do gênero ou iniciantes.	O livro é dividido em três partes, de acordo com os assuntos tratados *latu sensu*: detetives durões, tiras e agentes federais e *gangsters*. Os enredos são variados.	Pela reunião, em um só volume, de uma amostragem quase ideal de autores e temas.	No conto *O Homem que Gostava de Cães*, de Raymond Chandler. Foi um dos primeiros trabalhos publicados pelo autor que, mais tarde, criaria e imortalizaria o detetive Philip Marlowe.	*"Ele estava de pé (...). Era praticamente a imagem viva do homem morto no Cadillac. A semelhança me provocou um choque. O revólver pesado e preto em sua mão provocou outro"*. (Do conto A Andorinha Cantora, de Ross Macdonald)	O preto, naturalmente, foi a cor escolhida como fundo para a capa, sobre o qual vai uma gravura em ambientação que induz ao mistério. Bom resultado.
NÃO-FICÇÃO	**Glauber Rocha – Esse Vulcão** Ed. Nova Fronteira 640 pág. R$ 34	João Carlos Teixeira Gomes, nascido em Salvador, já havia se destacado ao escrever sobre a obra do poeta barroco Gregório de Mattos. É membro da Academia de Letras da Bahia desde 1989.	O livro baseia-se no arquivo pessoal do autor (incluindo correspondência), que foi colega e amigo de Glauber.	Biografia do diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que revolucionou o cinema brasileiro seguindo o lema de seus contemporâneos franceses: "Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça".	Para entender o Cinema Novo, movimento do qual Glauber foi a figura mais proeminente.	Nos trechos de entrevistas dadas pelo biografado e publicadas ao longo do livro.	*"Ontem, sentado numa latrina, escrevia planos para* O Leão de Sete Cabeças *e descobri que escrevia os planos como um compositor escrevendo uma partitura."* (Frase de Glauber)	Foto em preto-e-branco do biografado. O destaque vermelho e a posição de suas mãos sugerem o enquadramento da câmera cinematográfica. Bom efeito.
NÃO-FICÇÃO	**O Príncipe da Moeda** Ed. Espaço e Tempo 264 pág. R$ 20	Gilberto Felisberto Vasconcellos, hoje professor da Universidade Federal de Juiz de Fora, estreou com *Ideologia Curupira*, um ataque ao nacionalismo conservador. No novo livro, faz uma revisão crítica das idéias nacionalistas no país.	É um libelo nacionalista contra a chamada era FHC, escrito por um dos raros intelectuais brasileiros que se pode dizer estar completamente fora de qualquer *establishment*, seja o governista, seja o da esquerda.	O livro aponta uma espécie de compló entre a mídia e os setores da elite brasileira representados pela coligação PSDB-PFL, que resultou no Plano Real. O autor identifica um processo de desnacionalização do país.	Vasconcellos é dono de um texto caudaloso, de uma retórica exacerbada e freqüentemente divertida.	Às figuras de linguagem a que recorre o autor para qualificar os tucanos e à profusão de referências a vários campos do conhecimento para justificar análises políticas e econômicas.	*"Todo tucano é um Apolo batendo às portas de Delfos. Nenhum traço de angústia ou culpa. Sua culturologia mistura o ethos empresarial à Schumpeter (com o apego analcrematístico da circulação monetária) ao temperamento da concórdia discors, ou seja, a conciliação dos contrários."*	Aposta numa caricatura um pouco fantasmagórica que funde o Real e o príncipe da moeda. Poderia ser mais sóbria, dado o conteúdo do livro.

FOTOS REPRODUÇÃO

Ao lado, cena das filmagens de *Boleiros*, o novo filme de Ugo Giorgetti que tem estréia prevista para o ano que vem. Neste seu quarto longa-metragem de ficção, o diretor (no destaque abaixo) centra o foco no futebol, tema desenvolvido em seis episódios. Cultor do cinema como entretenimento e avesso aos grandes temas e personagens históricos ou literários, Giorgetti mais uma vez coloca em cena tipos comuns e transita pela comédia de costumes. Para ele, é um erro o cinema buscar respeitabilidade apelando para a adaptação de livros clássicos e abrindo mão de roteiros originais

FOTOS MARLENE BERGAMO / EVERTON BALLARDIN

O Cronista do Homem Comum

O cineasta Ugo Giorgetti finaliza *Boleiros* e afirma que seu lugar privilegiado é à margem do cinema brasileiro

Por Flávia Rocha

Ugo Giorgetti se considera um estranho no ninho no cinema brasileiro. Esse publicitário paulistano de 55 anos, que há 30 lida diariamente com a câmera, chega a seu quarto longa-metragem de ficção recusando-se a beber em outra fonte que não a própria imaginação. E recusando também a grandiloqüência dos temas e personagens históricos ou literários para apontar sua câmera para o cidadão comum. Boleiros, *seu novo filme, elege o futebol como tema e, a exemplo dos anteriores, é uma comédia de costumes com argumento, roteiro e diálogos do próprio diretor. Nada muito usual no panorama atual, e Giorgetti não esconde "a impressão de que o cineasta brasileiro, de uma maneira geral, precisa escolher um tema 'nobre' para adquirir respeitabilidade. Apesar de algumas pessoas fazerem isso honestamente, não vejo nenhuma função".*

Seus filmes anteriores, Jogo Duro *(1985),* Festa *(1988) e* Sábado *(1994) levaram à tela uma multidão de personagens tirados do cotidiano, vivendo situações reconhecíveis — muitas vezes patéticas — sem abrir mão de seus sotaques naturais. Além das obras de ficção, Giorgetti realizou os documentários* Quebrando a Cara

Giorgetti dirigindo três momentos de *Boleiros*: de cima para baixo, com Otávio Augusto, com Denise Fraga e com o diretor de fotografia Rodolfo Sanches. Fã de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, o diretor alinha as comédias italianas de Mario Monicelli e Dino Risi como um tipo de cinema que precisa ser mais valorizado

(1986), sobre a vida do pugilista Eder Jofre, e o curta-metragem Rua São Bento, 405 – Prédio Martinelli *(1975), que trata da deterioração do centro de São Paulo.*

Giorgetti acredita que "filme se faz no roteiro", e suas convicções têm produzido resultados: Sábado *foi um dos primeiros da nova safra de produções nacionais a lotar salas de cinema.* Boleiros *está em fase de finalização, e tem lançamento programado para o primeiro semestre de 1998, ano de Copa do Mundo. Admirador das comédias de costumes italianas, Giorgetti considera que cinema, como o futebol, é sobretudo entretenimento. E que os cineastas podem ser simples contadores de histórias. O diretor falou com excusividade a* **BRAVO!**

BRAVO!: O que o motivou a fazer *Boleiros*?

UGO GIORGETTI: Talvez eu tenha começado a pensar nesse filme aos cinco anos de idade, quando passei a gostar de futebol. O futebol é a única coisa que percorre a minha vida inteira, que eu não abandonei e que não me abandonou. Por isso, *Boleiros* talvez seja o meu filme mais natural. É uma tentativa de investigar quem são essas pessoas que jogam bola e que ocupam tanto do nosso imaginário, do nosso cotidiano. Vemos o espetáculo, mas conhecemos muito pouco do ator. Na verdade, essas pessoas jogam futebol fora do campo. Obviamente, você vai ver nesse filme algumas incursões dentro de campo, mas verá mais o que os jogadores são fora de campo. Em última instância, o filme é uma tentativa de investigar quem nós somos.

Ao fazer filmes que expressam uma preocupação com o universo do homem comum você não vai na contramão do cinema brasileiro, que costuma se interessar pelos grandes temas e personagens da literatura e da história?

Não sei se é um problema do cinema ou é um problema meu de não fazer esse tipo de filme. Mas o fato é que me dá a impressão de que o cineasta brasileiro, de uma maneira geral, precisa ser alicerçado, precisa escolher um tema "nobre" para adquirir respeitabilidade. Ele escolhe o livro de algum autor consagrado, importante ou *cult* e passa para o cinema. Isso significa ter a maior preocupação histórica, ser um ser político... Se você vai falar de Graciliano Ramos, suspeita-se, pelo menos, que você tenha lido Graciliano Ramos. Às vezes, penso que o cineasta tem dificuldades em se colocar como responsável total pela obra, de dizer: olha, esse aqui é um roteiro meu, eu estou falando sobre a minha rua, e tudo bem. Apesar de algumas pessoas fazerem isso honestamente, não vejo nenhuma função. Primeiro, porque, se é um grande livro, ele tem uma linguagem complexa. Segundo, a quem serve esse trabalho? Não serve ao cinema, provavelmente, e não serve ao público, porque ele vai ver uma obra que em 90% dos casos é inferior ao original. Serve muito menos à literatura. Mas é ótimo para a mídia se ocupar. Essa tendência do autor de buscar um aliado intelectualmente forte para lhe fazer companhia na sua própria obra talvez seja uma influência francesa. Os franceses, principalmente o pessoal do Cahiers du Cinema, têm uma reverência extremada à literatura. Lá é compreensível. Mas no Brasil, tirando alguns gigantes evidentes da nossa literatura, do resto um cineasta de talento pode se ombrear tranqüilamente. É por acreditar nisso que eu me ocupo das pessoas comuns e tenho esse atrevimento de me colocar sozinho falando de temas não muito avalizados pela intelectualidade.

Seus personagens são tipos comuns que conseguem ter um sotaque natural. Como você os constrói?

Só aparentemente esses personagens são comuns. Eu trabalho muito com jogadores de futebol, de sinuca, com ex-boxeadores. Agrada-me esse tipo de pessoa que não interessa a ninguém, mas, na verdade, é alguém. Os personagens de *Festa*, por exemplo, são "alguém" e inclusive se acham "alguém". Ao mesmo tempo, eles estão perdidos na massa. O jogador de futebol é um pouco isso: é um sujeito que só interessa quando é um ídolo, senão é só um sujeito que vive no meio de uma selva de jogadores. Mas para ele, ele é sempre uma pessoa que tem uma determinada habilidade incomum, só dele. Quanto ao sotaque, eu penso que o cinema é uma arte naturalista. Temos de acreditar naquilo que está na tela. O sotaque é uma exigência do personagem. Acreditamos no que estamos vendo se o ator fala como o personagem exige que fale. O que acontece às vezes é que o diretor pega o ator errado. Talvez até por razões erradas: porque o cara é da Globo, está fazendo uma novela... E esse particular ator não tem a habilidade de ter esse sotaque. É melhor escolher o ator certo.

Como você se situa no contexto do cinema brasileiro? E o que acha do momento atual?

Penso que vou continuar à margem, porque tenho uma trajetória muito grande na publicidade, e continuo envolvido com ela. Embora eu realmente tenha partido, já há alguns anos, para o longa-metragem. Isso me atirou para um determinado lugar no cinema – que eu nem sei qual é, mas não é no centro. Estou

FOTOS MARLENE BERGAMO / DIVULGAÇÃO

Sábado, realizado em 1994, foi dos primeiros da nova safra de produções brasileiras a lotar os cinemas. Na página oposta, no alto, Tom Zé e André Abujamra atuando no filme, que teve também a participação de Ana Iwanova (ao lado). Abaixo, o *set* de filmagens, montado nos estúdios da Vera Cruz. A opção preferencial pela concentração de cenas em estúdio, além de financeira, é justificada pelo diretor devido ao maior controle que permite sobre a produção

CINEMA

Todos os sons da excelência

O trabalho do compositor Mauro Giorgetti (à direita), essencial nos filmes do irmão Ugo, é o que há de mais inventivo e importante em matéria de música no cinema brasileiro

Por Sérgio Augusto de Andrade

Elogiar Ugo Giorgetti, entre pessoas inteligentes, é uma questão de honra. Talvez por isso seu maior receio, hoje, seja justamente o de cristalizar-se como uma referência fácil, circulando entre uma unanimidade prolixa em elogios, mas essencialmente estranha à desolada ferocidade moral de seus projetos. Especialmente desde os prêmios conquistados por seu penúltimo longa-metragem, *Festa*, todos têm comentado as qualidades de Ugo Giorgetti como um excepcional diretor de cinema, um excepcional roteirista, um excepcional diretor de atores. É mais que justo, oportuno e correto. Mas, sob certos aspectos, circunstancialmente insuficiente.

Eu não quero falar sobre Ugo Giorgetti; eu quero falar sobre seu irmão. Eu quero falar sobre Mauro Giorgetti.

Como se fosse outra saborosa variação da antiga política dos autores franceses, Mauro Giorgetti é o músico e maestro que compõe todas as trilhas dos filmes de seu irmão. A associação entre os dois é, ao mesmo tempo, mais natural e menos óbvia do que parece: Mauro Giorgetti escreve música com o mesmo talento buñueliano para a crueldade de Ugo – sem retórica, sem perdão, sem nenhuma espécie de concessão. Supremamente indiferente à tentação fácil de soar atual, Mauro Giorgetti não pode ser considerado sequer nosso contemporâneo; todos nós estamos séculos atrasados em relação ao seu gênio. Sua modéstia e seu sereno desprezo por qualquer forma de vaidade pessoal é menos introversão que o resignado recolhimento de quem vive, pensa e cria num universo levemente diferente do nosso. Avesso à moda, avesso à festa previsível do comércio social, impermeável à ruidosa promiscuidade da harmonia, o que a música de Mauro Giorgetti parece procurar, com o mesmo obstinado rigor dos renascentistas, é a mais precisa exatidão – um ideal, aliás, muito mais sofisticado e sutil que a simples conquista da beleza. Sua música é tão implacável com a retórica, o sentimento e o melodrama quanto um jardim de pedras.

Que se pense na assombrosa, explosiva fanfarra de sopros que acompanha aquele antológico plano final de *Festa* – e que se experimente rever o mesmo trecho sem som. Não é só a cena que inevitavelmente se altera: o filme todo parece subitamente ligado a uma outra moral. E não porque o tema esteja de algum modo submetido às sugestões da imagem. Como ninguém antes, Mauro Giorgetti descobriu um método que transforma a relação entre a música e o filme em algo estrutural, não analógico. Esse jogo é a essência de seu estilo. É difícil imaginar algo mais moderno: pela selvageria de sua erudição e a orgulhosa arrogância de seus arranjos, Mauro Giorgetti faz Stockhausen parecer Henry Mancini. Sua música se desenvolve sempre de maneira tão radical que seu verdadeiro objeto nunca é a história, a trama, a narrativa, a circunstância ou a situação: é o próprio caráter das relações entre a música e o cinema. Nesses termos, suas composições só são comparáveis, ao menos no cinema comercial clássico, a Maurice Jaubert, Bernard Herrman, Giovanni Fusco, Danny Elfman e aos momentos mais mahlerianos de John Williams.

No primeiro longa-metragem de seu irmão, *Quebrando a Cara*, um magnífico documentário sobre Éder Jofre, a música de Mauro Giorgetti assumia uma urgência tão agressiva e tão urbana que terminava por se integrar não à natural causalidade das exigências do filme, mas à organização completa de seus ruídos e de seu tratamento de som. Em *Jogo Duro*, sua controlada dissonância flutuava sobre as imagens do Pacaembu como um concerto ligeiramente alucinado. E quem prestar atenção à simples evolução de seus temas em 3/4 poderá perceber, com facilidade, como o que era arranjado, em *Quebrando a Cara* de forma complexa, mas operacionalmente mais ortodoxa, vai progressivamente se desenvolvendo, em *Jogo Duro*, até uma valsa minimalista e sincopada que combinava um solo grave de cello com um naipe de sopros que brilhavam com intervalos surpreendentes e modulações positivamente perturbadoras. *Festa* é o filme que marca a verdadeira transição de Mauro Giorgetti para níveis cada vez mais intensos de abstração. Em *Sábado*, suas experiências temáticas com andamentos em 3/4 apontam para modulações quase bartokianas, sarcasticamente atonais. Quando *Boleiros* estrear, todos deveriam tentar se lembrar de que qualquer filme de Ugo Giorgetti merece atenção integral: são filmes que merecem ser vistos com o mesmo prazer com que devem ser escutados.

O motivo é simples: não há nada tão inventivo nem tão importante em matéria de música para cinema no Brasil desde que Nelson Pereira dos Santos decidiu recusar qualquer colcheia em favor do rangido duro de uma roda de carro de boi marcando o chão deserto em *Vidas Secas*. Hoje, entre nós, Mauro Giorgetti é o único músico genuinamente moderno compondo para cinema. Com uma absoluta, exclusiva vantagem: no seu caso, a vanguarda e a modernidade não são nunca um truque, uma tática, ou muito menos uma pose bombástica.

Como tantos outros, são só ossos do ofício.

---

plenamente consciente, não reclamo do fato de eu ser uma figura estranha nessa coisa toda do cinema no país. Quanto ao cinema brasileiro, eu acho que a gente tem de refletir. O que está havendo é um aumento de produção de filmes. Isso não significa que o cinema brasileiro está se reerguendo. Significa: estamos fazendo mais filmes. Não estamos exibindo mais filmes, exibindo melhor, ou sendo capazes de ocupar nossas telas. Não. O cinema tem uma parte que interessa à mídia, mais superficial, que é o *glamour*: o mundo dos atores e do diretor. Só que o cinema não é feito só de atores e diretor. Às vezes, eles são a menor parte. Cinema é feito de laboratório de som, de trucagem, de efeitos especiais, de maquiagem. E essas atividades, sem as quais você não faz nada, estão sucateadas no Brasil. Isso é muito perigoso, porque você não faz cinema brasileiro indo revelar seu filme em Nova York. Aliás, só faltava essa para completar o círculo diabólico: além de as telas serem ocupadas pelo cinema americano, a gente vai ainda fazer o filme lá. Quer dizer: nós estamos remetendo dinheiro em duas fontes. Esse assunto precisa entrar em discussão. Temos de resolver o problema da distribuição, de ocupação de telas e de relações com a televisão – que é terrível e sequer se toca nesse assunto. Em qualquer lugar do mundo o cinema tem o apoio da televisão. No Brasil, é diferente. Parece que agora a Globo, em vez de se aliar ao cineasta independente, vai produzir filmes. A TV, que é uma concessão pública! Esse tipo de poder é inconcebível. Na França, daria cadeia só de pensar. O reerguimento do cinema brasileiro é positivo, mas ele pode ser um daqueles surtos de crescimento que houve no passado, e que não deram em nada.

Por que, em seus filmes, a maior parte das cenas se passa em ambientes fechados, dentro de um único cenário?

Por falta de dinheiro, basicamente. Quer dizer, há outras razões. Mas é aí que está toda a criatividade. A criatividade não está em fazer um filme, mas em fazer o melhor filme possível dentro de um dinheiro que você supõe que vai conseguir. Por exemplo, em *Festa*, eu sabia que não ia encontrar no mercado mais de 250 mil dólares. Naquela época, em 1988, era uma loucura fazer cinema: não tinha nenhuma lei de incentivo, e a Embrafilme agonizava. É evidente que você pode fazer um filme com 250 mil dólares, um filme porquíssimo. Mas algo tecnicamente razoável, isto é, num nível internacional de cinema, só é possível se você controla a produção muito bem. E o lugar onde se tem o controle total é o estúdio. Fora do estúdio, tudo fica muito complicado, o diretor se defronta com o imponderável. No estúdio, há os imprevistos, mas eles são menores e mais controláveis.

***Boleiros* também se passa em um único espaço?**

Não. Mas também em *Boleiros* não tem jogo. Só tem uma partida, que a gente teve de encenar, entre duas equipes pequenas, num campo pequeno, com pouca gente vendo – de propósito. A maior parte do filme se passa dentro de um bar – um cenário montado em estúdio, tudo direitinho – onde alguns boleiros estão conversando. Eles desencadeiam o filme, fazem comentários, contam histórias e casos uns para os outros. Quando fomos para

Denise Fraga no *set* de *Boleiros*. O diretor explorou personagens que "estão perdidos na massa"

FOTO MARLENE BERGAMO

Boleiros teve mais tomadas externas (abaixo) do que o usual nos trabalhos do diretor. Com 28 locações diferentes, o filme está em fase de finalização.

Cada uma de suas seis histórias é ligada a um time paulista de futebol: Palmeiras, Santos, São Paulo, Juventus, Portuguesa e Corinthians. Mais que a falta de dinheiro, Giorgetti acha que a distribuição continua sendo o grande problema do cinema brasileiro

FOTOS DIVULGAÇÃO / MARLENE BERGAMO

CINEMA

a rua, foi terrível. Não temos a cultura da locação. E *Boleiros* tem 28 locações diferentes, infelizmente. Uma equipe grande causa problemas até geográficos: você não sabe onde colocar uma cadeira, onde vai o gerador. Cinema você aprende... E cada vez que o Brasil pára de fazer cinema, tem de recomeçar do zero ou do que restou dos filmes.

Todas as soluções de um filme estão no roteiro?

Sim. A solução para todos os filmes está no roteiro. É um engano achar que depois vai se achar uma saída para o filme.

De que tipo de cinema, de quais filmes e diretores você gosta?

Eu não sou um cinéfilo. Fui atirado ao cinema por circunstâncias absolutamente estranhas à minha vontade. Quando eu fui trabalhar com publicidade, achei que o departamento de Rádio-TV era interessante. Tinha uma aura que me parecia mais criativa. Quando eu comecei a filmar comerciais de televisão, percebi que por aquele meio talvez eu pudesse me expressar de alguma maneira. Fora isso, eu vi filmes, claro. Vi muitos filmes. Mas nunca li e jamais lerei um livro sobre cinema, é chatíssimo. Há falhas na minha cultura cinematográfica, eu diria, graves, vazios respeitáveis. Pensando bem, talvez eu tenha influência não de cineastas obscuros, mas de cineastas que estão de fora. Agrada-me muito um certo cinema italiano, muito subestimado, mas que colocou a Itália no mapa do cinema — um tipo de comédia popular feita pelo Mario Monicelli, pelo Dino Risi. Agrada-me exatamente porque se inclinou diante do povo. Era um cinema que não tinha respaldo. Antonioni, só para dar um exemplo, também faz parte dessa grande "turma" que precisa de um apoio intelectual permanente. Um filme dele, por exemplo, é de um conto de Julio Cortázar. Visconti, tem Thomas Mann, Camus, embora eu concorde que tanto ele quanto Antonioni tenham roteiros originais belíssimos. Monicelli, Risi colocavam a si mesmos e tinham uma idéia importante: a noção de que cinema é entretenimento também. Foi o que fez a Itália se jogar para o mundo, e precedeu a Visconti, a Fellini, a toda essa gente.

O Que e Quem

Boleiros
O roteiro se divide em seis episódios, cada um inspirado em um time de futebol: Santos, Corinthians, Portuguesa, Juventus, São Paulo e Palmeiras.
Roteiro e direção: Ugo Giorgetti; direção de fotografia: Rodolfo Sanchez; direção de arte: Isabel Giorgetti; música: Mauro Giorgetti. Com Denise Fraga, Marisa Orth, Flávio Migliaccio, Lima Duarte, Adriano Stuart, Otávio Augusto, Cássio Gabus Mendes. Lançamento programado para o primeiro semestre de 1998.

José Lewgoy, Antonio Abujamra e Adriano Stuart (acima) participaram de *Festa*, com o qual Giorgetti venceu o Festival de Gramado de 1988. O diretor (no destaque recebendo seu prêmio) faz suas incursões na ficção sem abandonar seu ofício de 30 anos, a publicidade

FOTOS PRENSA TRÊS / LUCY FIGUEIREDO/PRENSA TRÊS

CINEMA

VIDA NADA ORDINÁ RIA

Os autores de *Trainspotting* e *Cova Rasa* fazem, nos Estados Unidos, a versão britânica de uma comédia romântica tipicamente americana

Por Mariana Barbosa, de Londres

Entre o suspense e a fantasia, com a aparência de romance água-com-açúcar, estrelado pelos ascendentes Cameron Diaz e Ewan MacGregor (à esquerda), *A Life Less Ordinary* é uma espécie de desafio do triunvirato do cinema inglês, Hodge-Macdonald-Boyle (acima), à indústria americana. A 20th Century Fox financiou, mas não interferiu nas filmagens (no alto, à direita)

FOTOS POLYGRAM FILMED ENTERTAINMENT / DIVULGAÇÃO

A turma que desceu privada abaixo à procura de um supositório de heroína e acabou fazendo um dos filmes mais falados de 1996, *Trainspotting – Sem Limites*, está de volta com *A Life Less Ordinary* (algo como *Vida Pouco Ordinária*). Sem drogas nem cenas grotescas, *Vida*... é uma comédia romântica água-com-açúcar filmada no montanhoso estado de Utah, nos Estados Unidos. É um filme do tipo garoto-conhece-garota, garoto-seqüestra-garota e eles se apaixonam. Acrescente-se a essa história uma dupla de atores ascendentes em Hollywood, Ewan McGregor e Cameron Diaz, um grande estúdio como o 20th Century Fox por trás, e temos a fórmula do sucesso de um filme típico americano. No entanto, embora faça uso da fórmula mágica, *Vida*... jamais poderia ser um filme, digamos, ordinário, ou, "típico americano". Não quando por trás das câmaras estão o diretor Danny Boyle, o roterista John Hodge e o produtor Andrew Macdonald. Eles são os autores de *Cova Rasa*, de 1995, que conta a história de três colegas de apartamento que se deparam com o corpo de um morto e uma mala cheia de dinheiro, e de *Trainspotting*, adaptação do livro homônimo de Irvine Welsh sobre uma turma de viciados em heroína, filmado na Escócia.

A única relação do filme atual com os anteriores é uma mala cheia de dinheiro. Em vez de drogas e morbidez, temos agora um insólito romance. *Vida*... está situado no limite onde o suspense e a fantasia se encontram, com muita sinceridade e meiguice sob uma superfície cheia de cinismo. Há cenas no Paraíso (uma delegacia completamente branca e asséptica) e na Terra (na imensidão paradisíaca das montanhas de Utah). Há cenas de violência e também imagens animadas de um coração vermelho e pulsante.

Insatisfeito com as altas taxas de divórcio no mundo, Deus solicita, por intermédio do arcanjo Gabriel (Dan Hedaya), que dois anjos (Holly Hunter e Delroy Lindo) desçam à terra para fazer com que o faxineiro Robert (Ewan McGregor) e Celine (Cameron Diaz), a bela filha do patrão milionário, se apaixonem.

A maior diversão dela é mirar uma arma em uma maçã sobre a cabeça do namorado dentista; ele é um escritor frustrado e um faxineiro redundante que perde o emprego para um robô. Robert acaba seqüestrando Celine, que assume o controle da situação. Com a experiência acumulada em seqüestros anteriores, ela se sente desvalorizada quando ele pensa em pedir apenas meio milhão de dólares. Robert também se sente menosprezado. "Isso é tudo o que eu significo para você?", pergunta a ela. "Seu último seqüestrador, um acessório de moda?"

Uma mala de dinheiro é o único ponto em comum no enredo dos três filmes dos autores, mas o humor negro e a violência sutil estão sempre presentes, desde que os três amigos de *Cova Rasa* (à direita) descobriram um cadáver em casa. É o mesmo estilo que se acentua em *Trainspotting* (no alto) e ganha um pouco de açúcar em *A Life Less Ordinary* (abaixo)

Vida... começou a ser escrito quando *Cova Rasa* ainda estava em produção, em 1993, e os primeiros rascunhos situavam o romance na Escócia. "Mas a história ficou tão extremada que parecia que estava dizendo: 'Vamos para América' ", diz o autor John Hodge. *Vida...* teria sido o segundo filme do trio, não fosse o convite para adaptar *Trainspotting*.

O texto ficou descansando até que, quando Hodge voltou a escrevê-lo, a história já era propriedade da 20th Century Fox. O estúdio prometeu total liberdade de criação — o que não impediu sugestões de seus executivos. Eles se preocuparam com uma cena na qual Celine atira na cabeça do namorado e sugeriram a inclusão na cena de uma partida de pingue-pongue. O tiro na cabeça entrou, o jogo de pingue-pongue não.

Com um orçamento de US$ 19 milhões — *Trainspotting* custou US$ 3,2 milhões — *Vida...* começou a ser filmado no final de 1996, em Utah, que concentra uma grande comunidade de religiosos mórmons. O choque cultural da turma de escoceses e ingleses foi enorme e eles tiveram de se acostumar às restrições ao consumo de álcool e cigarros. Quando os moradores descobriram que o filme tinha anjos de arma na mão, ficou difícil encontrar atores extras para fazer pontas. Foi preciso buscar gente dos estados vizinhos, de ônibus. E houve o incidente das cuecas sagradas. Na filmagem de uma cena em que um guarda aparece sentado na privada, o figurante que faria o papel do guarda se recusou a abaixar as calças. Ele estava vestindo uma cueca sagrada, que só pode ser vista por homens mórmons.

Com o enorme sucesso de *Trainspotting*, pipocaram ofertas dos estúdios de Hollywood, tanto para o trio quanto para os seus atores. Boyle recebeu proposta de quase US$ 1 milhão para dirigir Sigourney Weaver e Winona Ryder em *Alien 4*, mas recusou alegando inexperiência com efeitos especiais. Depois, ele não queria se separar de Macdonald e Hodge, que não estavam envolvidos no projeto. No lançamento de *Vida...* na Grã-Bretanha, no final de outubro, eles estavam na defensiva. Alguns críticos britânicos andaram dizendo que a turma se vendeu ao dólar sujo do tio Sam. "Só fomos para a cama com a Fox porque é uma grande potência de distribuição", diz Macdonald. "Não é por eles serem grandes gênios criativos. Preferimos trabalhar com um estúdio desta vez para que o filme pudesse atingir muito mais gente", disse o produtor a **BRAVO!**

FOTOS POLYGRAM FILMED ENTERTAINMENT

Sua maior revolta é saber que *Trainspotting* rendeu apenas US$ 17 milhões nos EUA: "Qualquer filme xarope da dupla Merchant-Ivory faz US$ 30 milhões nos EUA".

Eis aí o sentido de *Vida...* O trio parece determinado a estourar nas bilheterias americanas, vencendo os americanos no campo deles. "É como um jogo", diz McGregor. "Tentamos fazer um filme um pouco mais adocicado para a América, mas sem cair no típico filme americano." Para Macdonald, é uma tentativa de fazer algo "mais inteligente que um filme americano tradicional, mas não tão difícil como um filme de arte." Como é de se esperar dos filmes americanos, o livro, o disco e a camiseta já estão nas lojas. ■

FOTOS POLYGRAM FILMED ENTERTAINMENT / DIVULGAÇÃO

A fórmula pela qual sequestrador e sequestrado se aliam não é nova. Em *A Life Less Ordinary*, porém, o sequestrador é tímido e incompetente e é Celine (Cameron Diaz, acima e abaixo), a filha do milionário, quem assume o controle. Boyle fez com que os atores assistissem ao clássico *Aconteceu Naquela Noite* (1934), de Frank Capra, com Clark Gable e Claudette Colbert. "Aprendi com o filme de Capra que em uma comédia romântica não dá para se afastar muito do casal principal. O público só está interessado neles", diz o diretor, que se prepara para filmar *The Beach* (A praia), baseado no romance de Alex Garland, sobre mochileiros

Sangue novo

Trio revigora cinema britânico

O jovem triunvirato do cinema britânico — o diretor Danny Boyle, o roteirista John Hodge e o produtor Andrew Macdonald — subiu ao poder em 1995 com o cultuado *Cova Rasa*, mas a coroação veio mesmo com os viciados de *Trainspotting*, de 1996. Inusitados, cheios de humor negro e violência sutil e nenhum moralismo, eles deram sangue novo ao cinema britânico, até então obcecado por romances de época. Hodge e Macdonald se conheceram em um *pub* em Edimburgo, em 1990. Aos 34 anos, Hodge se divide entre a medicina, que exerce num hospital na Escócia, e a literatura. Ele terminava de escrever *Cova Rasa*, e Macdonald, de 31 anos, graduado pelo American Film Institute, queria produzir um longa. Em seguida, Boyle, de 41 anos, aceitou dirigir o filme. O que o atraiu é que *Cova Rasa* não tem nada da bagagem moral que pesa no cinema britânico: "Responsabilidade social e distinção de classe são questões que não são levantadas de todo".

Escrito pelas estrelas

Nomes famosos se arriscam em aventuras literárias

Mais três livros com assinaturas hollywoodianas chegam este mês às prateleiras dos EUA, em tempo para as compras de Natal: *Propeller One Way Night Coach*, história infantil criada por John Travolta para seu filho Jet,que se tornou livro em edição caprichada, acompanhada por desenhos do autor/ator; *The Melancoly Death of Oyster Boy and Other Stories*, coleção de contos que só com muita perversidade poderiam ser chamados de "infantis" (profusamente ilustrada e assinada por Tim Burton); e *Pilgrim*, luxuoso álbum das fotos feitas por Richard Gere ao longo de suas visitas ao norte da Índia, Nepal e Tibet nos últimos dez anos – com direito a notas do punho de Gere, um poema de Patti Smith e prefácio do próprio Dalai Lama.

O cenário do Himalaia serviu de inspiração para Gere

Em busca da grande tela

Sucesso teatral vai virar filme

O palco ficou pequeno para a premiada peça *No Natal a Gente Vem Te Buscar*: Naum Alves de Souza, seu criador, adaptou-a para o cinema. A primeira montagem do espetáculo estreou em São Paulo, em 1979, com Isa Copelman no papel da "Solteirona" – uma mulher que termina seus dias num asilo, junto a uma velha tia, esquecida pela família inclusive no Natal. Em 1980, Marieta Severo estrelava o mesmo papel no Rio, com novo sucesso de público e crítica. Neste Natal de 1997, Naum retoma os personagens melancólicos da década anterior e os reescreve para o cinema, novamente com Marieta Severo. "Eu e Marieta temos este projeto desde que fizemos a peça. Achamos que agora é o momento mais apropriado para levá-la ao cinema", diz o dramaturgo, que escreveu o roteiro de *Romance de Empregada*, dirigido por Bruno Barreto. *No Natal a Gente Vem Te Buscar* terá Lauro Escorel como diretor, e as filmagens deverão iniciar em 1998.

Naum: parceria com Marieta Severo

O alienígena e o establishment

Jean-Pierre Jeunet enfrenta as feras e estréia em Hollywood

"Eu não queria acordar no meio da noite, daqui a um par de anos, e ter de admitir que uma grande oportunidade havia sido desperdiçada", disse a **BRAVO!** o diretor Jean-Pierre Jeunet. "Eu queria poder dizer a mim mesmo: 'Hollywood me ofereceu um filme, e eu o fiz. Agora posso ir adiante'". Ele está se referindo a *Alien Ressurection*, o quarto capítulo da saga dos monstros babosos criada há quase duas décadas por Ridley Scott e a primeira incursão do criador de *Delicatessen* e *Cité des Enfants Perdus* pelas perigosas águas do grande cinema americano.

Jeunet – que, durante as filmagens, falava apenas francês e se comunicava com sua equipe e elenco por meio de um intérprete – descreve a experiência de conduzir o monstrengo de US$ 70 milhões como "interessante", e a tarefa de continuar a saga interplanetária como "estimulante": "O tema toca em idéias muito próximas a mim", disse. "Tão próximas que não ouso discuti-las em público."Mas a dose não será repetida tão cedo: "Meu próximo filme será um pequeno projeto francês, inteiramente rodado em meia dúzia de locações, no campo". *Alien Ressurection* estréia este mês nos EUA.

O *mainstream* acolheu o diretor de *Delicatessen* (acima)

Escalada silenciosa

Mr. Bean, o personagem mudo mais popular da Inglaterra, conquista os EUA

Repetindo o sucesso alcançado entre o público britânico, *Bean* – primeiro filme protagonizado pelo personagem concebido pelo ator Rowan Atkinson – estreou em segundo lugar nos Estados Unidos, com uma respeitável bilheteria de US$ 13 milhões. A produção bateu toda a concorrência nativa e contrariou as previsões dos analistas, crentes que ator e personagem não teriam impacto sobre o público americano médio.

Um flagrante erro de avaliação: silencioso, acre e doce, sempre no limite entre o patético e o lírico, Mr. Bean segue a tradição dos grandes personagens mudos da comédia – e evoca imediatamente o perfil de outra criação de um comediante inglês, o Carlitos de Charles Chaplin.

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO/PRENSA TRÊS / PENNA PREARO

Os gigantes de pelúcia

Estúdios americanos digladiam-se pela supremacia nos longas de animação

Nas últimas semanas de novembro, enquanto as famílias americanas organizavam suas listas de compras e os primeiros pinheiros de plástico subiam nos shopping centers, uma guerra surda e implacável rosnava pelos corredores de dois estúdios. As armas utilizadas eram bichinhos de pelúcia, números, pôsteres, ameaças e armações pelas altas esferas da Disney e da 20th Century Fox, e os combatentes, uma sereia cantante, uma princesa bailante e tropas de esquilinhos, caranguejos e metros de celulóide colorido. O troféu ambicionado: a supremacia no mercado do desenho animado de longa-metragem, há cinco décadas domínio inconteste do estúdio fundado por Walt Disney, que inventou, expandiu e, à força de anos de superioridade técnica e mercadológica, praticamente garantiu para si a exclusividade do formato. Os "cabeças" da Disney imaginavam-se inalcançáveis, principalmente Roy Disney, o sobrinho de Walt que, nos anos 80, liderou o golpe corporativo que trouxe o estúdio de Burbank de volta à sua vocação histórica de provedor de longas de animação. Mas "para sempre" só existe, em Hollywood, nos finais dos desenhos. Em 1993, Bill Mechanic, um dos muitos executivos da Disney descontentes com a rigidez estrutural da empresa, aceitou um convite de Rupert Murdoch para integrar a nova liderança da sua 20th Century Fox. Mechanic, um sagaz marqueteiro, tinha sido uma das maiores forças na articulação das campanhas de *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera* e *O Rei Leão*, os desenhos que recolocaram a Disney no topo do jogo da animação. Sua primeira providência foi criar a Fox Animation Studios, a primeira grande subdivisão de um estúdio, fora do império Disney, dedicada exclusivamente à animação. Para capitanear a empreitada, Mechanic chamou outros dois veteranos ex-Disney: Don Bluth e Gary Goldman.

E é assim que, quatro anos depois, Hollywood está pousada na fronteira da guerra civil do lápis e da tinta. O primeiro título produzido pela Fox Animation Studios, *Anastasia* — versão devidamente adocicada da lenda da derradeira Romanov —, chega às telas no feriado do Dia de Ação de Graças, uma das melhores oportunidades do calendário americano para lançamentos. Determinada a combater fogo com fogo — ou melhor, açúcar com açúcar —, a Disney tirou do baú *A Pequena Sereia*, o primeiro dos seus grandes sucessos recentes, e o programou para, exatamente, o mesmo fim de semana. Aos cartazes de *Anastasia* — *close-ups* dos personagens principais do desenho —, a Disney contrapôs os *close-ups* dos protagonistas de *A Pequena Sereia* — muitas vezes colocando-os, sem cerimônia, sobre os da concorrência. Aos donos de cinema que reservaram *Anastasia*, a Disney acena com promoções, ofertas, pacotes de títulos e, quando tudo falha, "desestímulos ativos", ou seja, ameaças que invocam o conhecido poder econômico da empresa.

O mais curioso é que esta guerra pode ter pouco sentido. Ao observar a queda sistemática das bilheterias dos últimos desenhos da Disney, muitos analistas garantem que o mercado para longas de animação nos cinemas já passou do ponto e está sendo progressivamente corroído pelo entretenimento caseiro.

Bill Mechanic, evidentemente, não concorda. "Acreditamos no desenho como produto, mas acreditamos que o que falta é a oferta de algo melhor, algo original", diz. "Francamente, os últimos títulos da Disney foram fracos, e não é à toa que o público não respondeu à altura. O nosso é melhor, e, além do mais, o mundo é muito grande."

Não muito longe, no reino mágico da Dream Works, liderados por outro ex-executivo descontente com a Disney — Jeffrey Katzenberg —, 200 animadores dizem amém e trabalham diligentemente em *O Rei do Egito*, o primeiro longa de animação do estúdio, que estréia em maio de 1998, provavelmente no mesmo fim de semana de *Mulan*, o novo desenho da casa de Walt Disney.

Vale até pressão sobre distribuidores na batalha entre as companhias que produziram *Anastasia* (no alto) e *A Pequena Sereia* (acima)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O império britânico contra-ataca

Produção inglesa fatura US$ 30 milhões nos Estados Unidos

Num ano repleto de ágeis Davis sistematicamente derrotando custosos Golias, a comédia britânica *The Full Monty* pode sair coroada como um verdadeiro *mini-Hercules*: até novembro, o filme do estreante Peter Cattaneo já havia acumulado mais de US$ 56 milhões em seu país natal, tornando-se o filme britânico comercialmente mais bem-sucedido da história. Sua bilheteria ultrapassou por folgados US$ 10 milhões a do campeão anterior, *Quatro Casamentos e um Funeral*, e derrotou toda a concorrência americana dos últimos quatro meses, de *Força Aérea Um* a *Hércules*. Mas sucesso em casa não é nada: também em novembro o filme já havia suplantado a marca dos US$ 100 milhões em receita internacional, soma de repetidas campanhas triunfantes na Austrália (onde estreou em primeiro lugar, derrotando com facilidade o competidor hollywoodiano, *Contact*), França, Espanha, Alemanha, Itália e Suíça.

O maior feito de *Monty*, contudo, é outro: US$ 30 milhões apurados nos Estados Unidos, um mercado visceralmente avesso a qualquer coisa que não seja feita em casa. Com este total – respeitável para qualquer filme, notável para um filme não-americano –, *The Full Monty* tornou-se o filme britânico de maior sucesso nas ex-colônias. Levando-se em consideração o fato de que seu custo não ultrapassou US$ 4 milhões, enquanto a produção média de Hollywood não sai por menos que US$ 40 milhões, a produção de Peter Cattaneo já é um dos títulos mais lucrativos do ano.

The Full Monty **saltou à frente da concorrência**

O filme como inspiração

Exposição reúne obras de artistas plásticos sobre o cinema

O imaginário dos artistas plásticos contemporâneos está repleto de imagens criadas pelo cinema, como demonstra a exposição *Fotogramas. Arte e Cinema na Coleção Marieluise Hessel*, até 4 de janeiro no Centro Cultural Light, no Rio (Avenida Marechal Floriano, 168). As obras expostas fazem uma espécie de fusão dos dois universos. São 30 pinturas, esculturas, fotografias e objetos assinados por nomes como os fotógrafos Robert Mapplethorpe, Nan Goldin – que no ano passado incursionou pelas telas, dirigindo um filme autobiográfico para a BBC de Londres – e Cindy Sherman – também diretora do policial *Office Killer* –, além do pintor Robert Longo e do produtor do filme *Kids*, Larry Clark (que participa com *stills*). O acervo faz parte da Coleção Marieluise Hessel, formada para estudo e pesquisa de curadores e estudantes de artes visuais, e tem curadoria do crítico paulista Ivo Mesquita. Como contraponto aos trabalhos de artistas plásticos cujo tema é o cinema, também faz parte da mostra a instalação *Magnifications*, do cineasta brasileiro Murilo Salles.

Tela de Ronnie Cutrone (esquerda) e *still* de Rhonda Zwillinger (abaixo)

De cima para baixo, obras de Larry Clark, Ed Paschke e Andy Warhol

FOTOS LIAISON/GAMMA / DIVULGAÇÃO

AS LÁGRIMAS DE CAVALCANTI

Mostra traz lembranças de um cinema que não volta mais

Por Arthur Omar

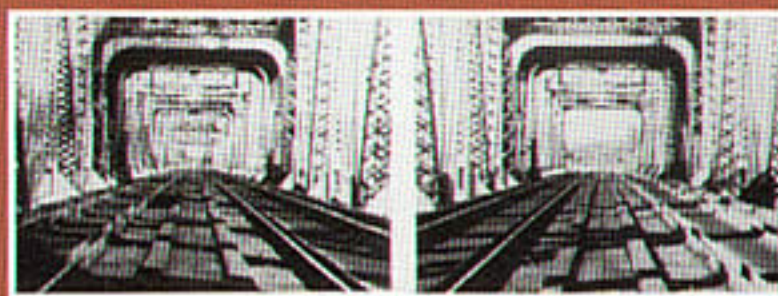
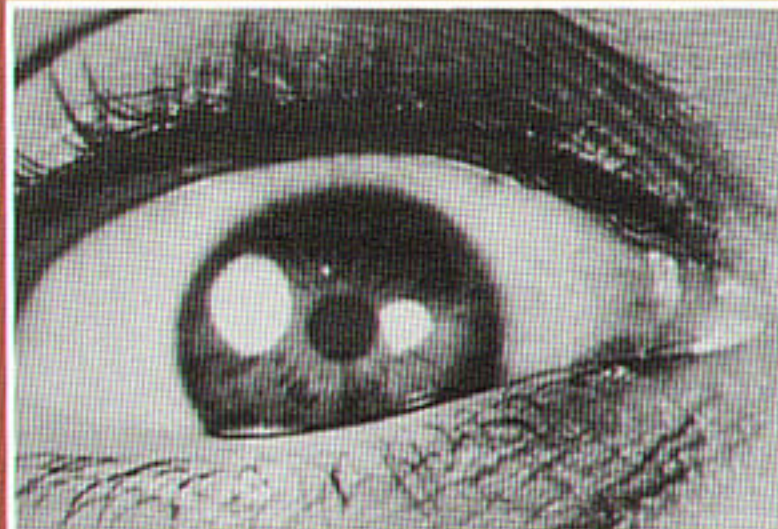
Incluindo filmes experimentais brasileiros ao lado dos clássicos do chamado *underground* americano e de produções de artistas europeus, a mostra *Arte/Cinema* me fez pensar nesse conjunto de obras como figuras de um ciclo que terminou e não volta mais. Tais obras têm algo em comum: uma apoteose, uma espécie de glória terminal do suporte filme. As experiências ali presentes foram determinadas pela existência física do filme no campo da arte. Não é vídeo, não é computador, não é eletrônico. É filme-filme: aquela fita de celulóide, transparente, dividida nos fotogramas, girando mecanicamente em um labirinto de engrenagens dentro de um projetor.

Pela última vez na história da arte contemporânea, um grupo de artistas tomou a materialidade desse suporte como objeto das suas ações. Isso não vai se repetir. Já estamos vivendo outra idade tecnológica. Nessa mostra, há os *flicker films*, redução das imagens ao mínimo de uma mera sucessão ritmada de preto puro e branco puro. Outros filmes exacerbam um efeito de câmera, como o *zoom*, gerando resultados intensamente minimalistas. O tempo se contrai, por vezes, e torna brevíssimas imagens quase invisíveis, outras vezes o tempo se expande, e o filme se confunde com o ciclo do sol no céu. A atenção do espectador, viciada nos padrões de Hollywood, oscila entre o massacre dos sentidos e um tédio mortal, mas sempre à beira de um ataque de êxtase.

Participo com duas obras dos anos 70. Uma é *Vocês*, um filme estroboscópico. Filmado em 35mm, foi calculado para provocar uma espécie de comoção sensorial no público das salas de cinema, o que continua fazendo até hoje. Tomei, como ponto de partida, um ícone do imaginário jovem da época, o guerrilheiro com a metralhadora, uma figura com a qual toda a platéia se identificava. Criei o dispositivo do filme para desmontar esse imaginário, a falsa identificação, a fantasia de apartamento, a inação política sublimada simbolicamente na mesa do bar. Daí o título: *Vocês*. Foi divertido.

Para a iluminação, utilizei um sistema de lâmpadas estroboscópicas desenhado por mim. O filme era a sua iluminação. O resultado foi uma espécie de *flicker film* com conteúdo. O personagem disparava a metralhadora de madeira em todas as direções. Graças às lâmpadas, o efeito de fuzilaria sobre o espectador era devastador. As imagens passavam violentamente do branco para o negro, as paredes do cinema se comprimiam e se dilatavam ao sabor dos tiros. Até que, de súbito, uma canção interrompia o processo.

Outro filme meu na mostra é *Tesouro da Juventude*, homenagem ao grande Alberto Cavalcanti, com quem eu colaborava na época no roteiro de *O Judeu*, filme não realizado. Cavalcanti quis que eu filmasse as inserções contemporâneas do filme, que se passava no século 18. Infelizmente, nossa colaboração não saiu do papel. Entre um gole e outro de vodca polonesa, o mestre da vanguarda dos anos 20, então com 80 anos, lia cartas recebidas de gente do mundo todo, como Vanessa Redgrave. Um dia resolvi homenagear os 50 anos do seu filme *Em Rade* (No Porto) com um filme experimental. Usei documentários etnográficos de televisão e outros, achados em lixo de sala de montagem. Por meio de várias trucagens, criei um fluxo hipnótico de ritmo e luz que desconstruía o documentário tradicional, misturando figuras de homens, vulcões, estádios, avalanches, sem preocupação com informação, apenas com a emoção do inconsciente atento. Compus a música original, com sintetizadores pela primeira vez no cinema brasileiro. Tudo para que o velho se sentisse orgulhoso.

No acender das luzes, vi Cavalcanti na última fila, chapado de vodca e cinema. Nos cumprimentamos. Duas lágrimas nos olhos de Cavalcanti foram a partir de então o meu Tesouro da Juventude. Por um momento, imaginei que todo o esforço de criação que eu faria no futuro seria para fazer o velho mestre chorar de novo.

O experimentalismo é a principal característica de filmes como *T.O.U.C.H.I.N.G.* (1968, à esquerda), de Paul Sharits; *Railroad Turnbridge* (1975-1976, foto do meio), de Philippe Stepczak; e *Vocês* (1979, foto superior), de Arthur Omar, todos em cartaz na mostra

Arte/Cinema
2 a 14 de dezembro
Centro Cultural Banco do Brasil (Rua Primeiro de Março, 66 – Rio de Janeiro)

Arthur Omar, *que participa da mostra, é cineasta, fotógrafo e artista plástico*

FOTOS ARTHUR OMAR / PHILIPPE STEPCZAK / PAUL SHARITS

Os Filmes de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana

BANCO BBA
CREDITANSTALT S.A.
Associado ao Creditanstalt - Bankverein, Viena

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Sétimo Selo** (Det Sjunde Inseglet – em inglês, The Seven Seal, Suécia, 1957, em nova cópia), 1h36.	Ingmar Bergman, em uma de suas obras-primas.	**Max von Sydow** *(foto)*, no papel do cavaleiro Antonious Block, Gunnar Björnstrand e Bibi Anderson.	O duelo entre um cavaleiro e a morte em um tabuleiro de xadrez. Bergman explora o poder hipnótico dos seus espectros mortais em um universo de incomunicabilidade, desespero e desrazão que pontuam suas metáforas agudas.	*O Sétimo Selo* é considerado por muitos a obra-prima de Bergman. O filme dividiu com *Canal*, de Andrzej Wajda, o prêmio Especial do Júri em Cannes, até hoje a premiação máxima de Bergmann no festival que tardiamente o homenageia este ano.	Na face do ator, na aura mágica da ambientação, nas ambigüidade e no enigma da trama. As imagens são medievais, mas as percepções psicológicas e eróticas que evocam são modernas.	"Este filme belo demais para nossos festivaleiros, ainda mais cansados, preguiçosos do que em Paris, passou muito acima de nossas cabeças vazias." *(François Truffaut, em 1957, ao comentar a participação de Bergman em Cannes)*
NO BRASIL	**She's So Lovely** (Ainda sem título em português, USA), 1h36. Drama.	Nick Cassavetes, trabalhando sobre um roteiro original do pai, o alto sacerdote do cinema John Cassavetes.	O casal Sean Penn/**Robin Wright** *(foto)* e, num papel quase ponta, o ator mais trabalhador de Hollywood, John Travolta.	Marido alcóolatra e abusivo (Penn) sai da cadeia e descobre a mulher (Wright) casada com outro (Travolta) e levando uma pacata vida de dona de casa suburbana.	Para avaliar o quanto o filho – Nick – faz jus à fama do pai – John Cassavetes – ao levar à tela um roteiro repleto de seus temas favoritos – a inexorabilidade do destino, as ironias da paixão – perdido no fundo das gavetas do cinema americano.	Na performance de Penn – premiada em Cannes – e Wright, casados na vida real, e, aqui, explorando os recantos mais sombrios da batalha conjugal.	"O diretor Nick Cassavetes é menos um autor em tempo integral e mais um chefe de torcida ou um juiz, capaz de manter suas estrelas na disputa, mas sem se morderem umas às outras." *(Time)*
NO BRASIL	**O Testamento do Senhor Napumoceno** (Portugal/Cabo Verde/Brasil), 1h50. Comédia.	Francisco Manso, diretor de *Terra Nova Mar Velho*, *Filhos da Estrada e do Vento* (série sobre a vida dos ciganos em Portugal) e várias séries e documentários para o cinema e a TV.	**Nelson Xavier** *(foto)* interpreta Napumoceno, acompanhado de Maria Ceiça, Chico Diaz, Zezé Motta e Via Negromonte.	Senhor Napumoceno, no Atlântico Sul, deixaria toda a fortuna para o sobrinho Carlos (Chico Diaz). Seu polêmico testamento, entretanto, privilegia a mestiça Graça, filha desconhecida de Napumoceno com uma mulher simples. Aos poucos, vão se revelando os segredos e paixões de Napumoceno.	Vencedor dos prêmios de Melhor Filme Latino, Melhor Roteiro (Mário Prata) e Melhor Ator (Nelson Xavier) no 25º Festival de Gramado. O roteiro premiado, escrito por Mário Prata baseado no romance homônimo do cabo-verdiano Germano Almeida, preserva o essencial do livro.	No elenco predominantemente de atores brasileiros e na música original dos cabo-verdianos Tito Paris e Toy Vieira, com canção interpretada por Cesária Évora. E no cenário filmado nas ilhas de Cabo Verde, ex-colônia portuguesa independente desde 1975.	"*Napumoceno* é daquele tipo de filme despretensioso, sem maneirismo de mise-en-scène. Como parte de um belo texto, preservado pelo roteiro esperto, acaba dando muito mais do que promete de início." *(Estado de SP, 22/9)*
NO BRASIL	**Um Herói Muito Discreto** (Un Héros Très Discret, França, 1996), 1h45. Ficção em forma de falso documentário.	Jacques Audiard, diretor de *Regarde les hommes tomber*, em seu segundo filme.	O premiado **Mathieu Kassovitz** *(foto)*, acompanhado de Anouk Grinberg, Sandrine Kiberlain, Albert Dupontel.	Um homem inventa para si uma vida admirável como oficial do exército francês e herói da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra.	Inspirado no romance de Jean François Deiau, o filme ganhou a Palma de Ouro de Melhor Roteiro no Festival de Cannes em 1996 e foi muito elogiado pela crítica internacional.	Na ambientação ao mesmo tempo histórica e fictícia.	"Puro divertimento por sua narrativa fantástica, o filme debocha sutilmente e com humor da História. *(sic)* O filme conta uma história de ficção baseada em elementos falsos, logo é uma história que se diverte consigo mesma." *(O Globo, 19/9/97)*
NO BRASIL	**O Cineasta da Selva** (Brasil, em finalização, 1997). Documentário romanceado.	Aurélio Michiles, documentarista, faz seu primeiro longa de ficção usando técnicas do documentário.	**José de Abreu** *(foto)* interpreta o cineasta Silvino Santos e Denise Fraga brilhantemente faz o papel de sua mulher Anita.	Português de nascimento (1886-1970), o cineasta Silvino Santos chegou ao Brasil aos 13 anos e tornou-se um dos pioneiros do cinema brasileiro. Realizou, entre 1913 e 1930, 9 longas-metragens e 57 curtas e médias-metragens, deixando um dos mais importantes legados imagéticos da região amazônica.	O filme é inspirado no livro de memórias *O Romance da Minha Vida*, de autoria do próprio Silvino, e fala sobre a aventura de filmar na floresta, a pé, de canoa ou de avião.	Nas imagens da Amazônia, especialmente nos trechos filmados por Silvino incluídos no filme.	"Silvino Santos foi um desses super-homens instintivos que fizeram da própria vida uma extensão de sua arte. No documentário de Michiles, ele é representado por um ator que relembra, entre moviolas e negativos na sua oficina na selva, as imagens e trucagens que inventou e passagens de sua vida." *(Estado de SP, 2/4/96)*
NO BRASIL	**Gattaca** (USA), 1h52. Drama de ficção científica.	O neozelandês radicado em Londres, Andrew Niccol, estreando no longa depois de uma bem-sucedida carreira de curtas e comerciais.	A bela **Uma Thurman** *(foto)*, mais gelada e classuda do que nunca; seu atual *beau*, o ex-menino prodígio **Ethan Hawke** *(foto)* e um curioso elenco de coadjuvantes que inclui talentoso ator inglês Jude Law, Ernst Borgnine e Gore Vidal.	Num futuro dominado pela engenharia genética, um indivíduo (Hawke) nascido "imperfeito" – ou seja, pelas vias naturais – constrói uma elaborada fraude biológica para sobreviver.	Pelo rigor e riqueza da visão de Niccol, construindo um futuro de apavorante elegância – que, em muitos aspectos, já é perfeitamente possível e viável.	Na gelada beleza de cenários – todos, locações reais em Los Angeles e São Francisco – e dos figurinos à la Prada. E na sucessão de imagens poderosas – os dois irmãos nadando lado a lado num mar sombrio, o alter ego paralítico de Hawke arrastando-se pela escada em caracol – que evocam tanto Buñuel quanto a série de TV *O Prisioneiro*.	"Numa estréia de força para Niccol, este thriller de ficção científica é inteligente, atual e, com exceção de alguns aspectos implausíveis da trama, emocionante até o fim." *(Variety)*
NO EXTERIOR	**One Night Stand** (USA), 1h42. Drama.	O inglês Mike Figgis, que, depois de anos de trabalho (como diretor-roteirista-compositor) tornou-se um "sucesso instantâneo" com *Despedida em Las Vegas*.	**Wesley Snipes** *(foto)* – premiado em Veneza –, **Nasstajka Kinski** *(foto)*, o ator-assinatura de David Lynch, Kyle McLachlan e, no seu último papel antes da cadeia, Robert Downey Jr.	Diretor de comerciais (Snipes) tem um encontro tórrido mas fugaz com uma cientista (Kinski) – com profundas repercussões na sua vida conjugal e profissional.	Para observar o quanto Figgis, trabalhando com bases e perspectivas diametralmente opostas, modificou e iluminou um roteiro baixaria do notório Joe Eszterhas, o homem que deu ao mundo *Instinto Selvagem* e *Flashdance*.	Snipes levou o Leão, mas é Downey, no papel ingrato de um artista gay, aidético e não necessariamente simpático, quem rouba as cenas. Os olhos de lince vão reconhecer Figgis – que começou a carreira como ator – de uniforme e peruca, numa longa ponta.	"Tão fluido, tranqüilo e sedutor quanto os *riffs* de jazz com que o diretor Mike Figgis sublinha sua ação, *One Night Stand* é um olhar complexo, quase existencial, sobre os relacionamentos e as difíceis escolhas impostas pela vida." *(Variety)*
NO EXTERIOR	**Red Corner** (EUA), 1h59. Thriller.	Jon Avnet, que veio da TV para o sucesso com *Fried Green Tomatoes*, e o mais recente *Up Close and Personal*.	O ocupadíssimo **Richard Gere** *(foto)* e um bom elenco de coadjuvantes asiáticos, com destaque para a excelente atriz chinesa **Bai Ling** *(foto)*.	Executivo americano (Gere) em viagem de negócios a Beijing é acusado de assassinato e levado ao tribunal; uma destemida advogada de defesa (Ling) é sua única chance contra a sumária pena de morte imposta pelo regime chinês.	*Red Corner* exorciza os temores americanos diante de um "outro mundo", fechado, incompreensível e capaz de tudo. Ideologias à parte (Avnet e Gere acreditam ter feito um verdadeiro manifesto pelos direitos humanos), o filme é um exercício eficiente de ação e suspense.	Na brilhante Bai Ling, que, como se diz em Hollywood, "mastiga o cenário" em todas as cenas; nas imagens (autênticas) de Beijing, filmadas num esquema-pirata, com uma câmera escondida dentro de uma caminhonete; e em sua contrapartida de mentira, construída com rigores detalhistas num subúrbio de Los Angeles.	"Este drama legal apóia-se largamente nos clichês do melodrama e numa visão acidamente crítica da China – mas consegue manter o interesse do espectador, especialmente graças a uma excelente performance de Mr. Gere". *(New York Times)*
NO EXTERIOR	**The Rainmaker** (EUA, 1997). Drama.	Francis Ford Coppola, ainda em tom menor, mas certamente em plena forma ao abraçar um tema – o abuso do poder – que lhe é caro.	O jovem e talentoso **Matt Damon** *(foto)*, apoiado por um extraordinário elenco de coadjuvantes: Danny De Vito, Jon Voight, Mary Kay Place, Clare Danes, Danny Glover, Roy Scheider.	Jovem advogado (Damon) em desespero de causa por falta de trabalho aceita levar ao tribunal o caso de uma família que está processando uma poderosa empresa de planos de saúde. Baseado no best-seller de John Grisham.	Coppola é um dos últimos grandes humanistas do cinema americano, atento às implicações sociais, políticas e humanas do cinema.	Um filme se faz na seleção do elenco, é o credo de Coppola – e como brilham, aqui, as escolhas do seu fiel *casting director* Fred Roos! Da sutil composição de Danny Glover à extroversão *flamboyant* de Jon Voight, tudo está afinado pelo mesmo diapasão – até mesmo a canalhice de Mickey Rourke cai como uma luva.	O filme está para ser lançado nos EUA, por isso a crítica ainda não se manifestou. Coppola não deve estar preocupado com isso. Em sua carreira, dirigiu tanto alguns dos maiores sucessos de Hollywood como alguns dos mais espetaculares fracassos. "Mas meus fracassos estão entre os mais interessantes fracassos", diz.
NO EXTERIOR	**Washington Square** (Grã-Bretanha-EUA), 1h55. Drama de época.	A polonesa Agnieska Holland (*Europa, Europa, Olivier, Olivier*) em sua terceira – e mais bem-sucedida – incursão pelo filme de língua inglesa.	A volátil Jennifer **Jason Leigh** *(foto)*, o inglês **Ben Chaplin** *(foto)* – grande candidato ao trono vago de Hugh Grant – e o sempre interessante Albert Finney.	Na Nova York do século 19, a filha única, tímida e feiosa (Leigh), de um médico rico (Finney) é cortejada por um pretendente (Chaplin) de intenções ambíguas. Baseado no livro de Henry James que já foi levado à tela como *A Herdeira* (com Olivia de Havilland no papel principal).	Terceira adaptação cinematográfica de uma obra do complexo Henry James, este *Washington Square* se mantém fiel às sutilezas psicológicas tão queridas do autor – e, ao mesmo tempo, traz seus dilemas do século 19 para o coração do final do séulo 20.	No quanto os figurinos – ricos, como se pede de um bom filme de época – revelam a respeito dos personagens. E na radiosa interpretação de Jennifer Jason Leigh para uma personagem que diz mais pelo que não fala do que por aquilo que a deixam falar.	"Fascinante e com um elenco perfeito, esta versão da novela de Henry James mantém o frescor e a intensidade da história original.(...) Como *Portrait of a Lady*, de Jane Campion, já demonstrou, a ficção de James se presta a interpretações simbólicas – mas o *approach* de Ms. Holland é eficientemente direto e brutal." *(New York Times)*

FOTOS DIVULGAÇÃO

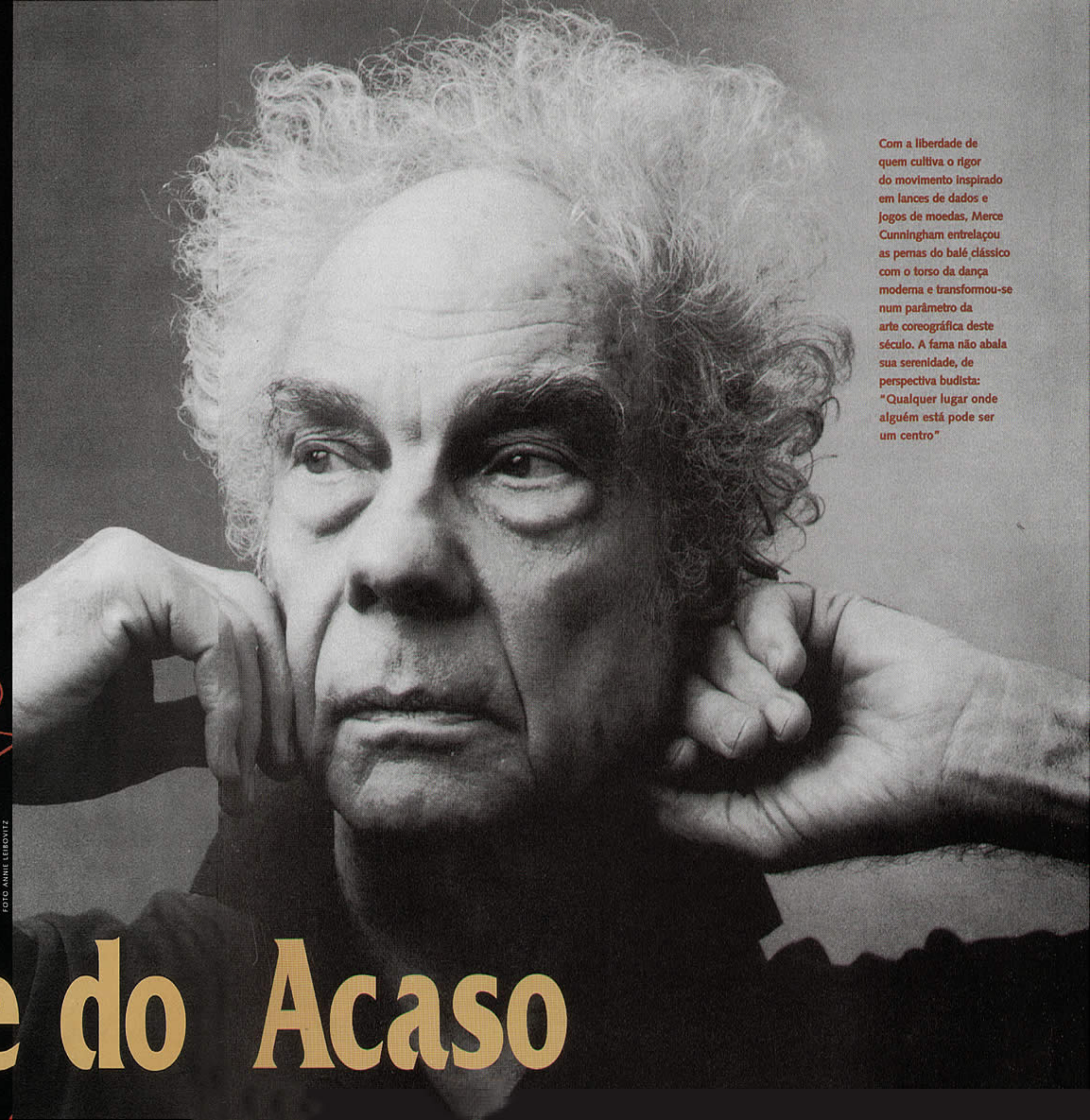
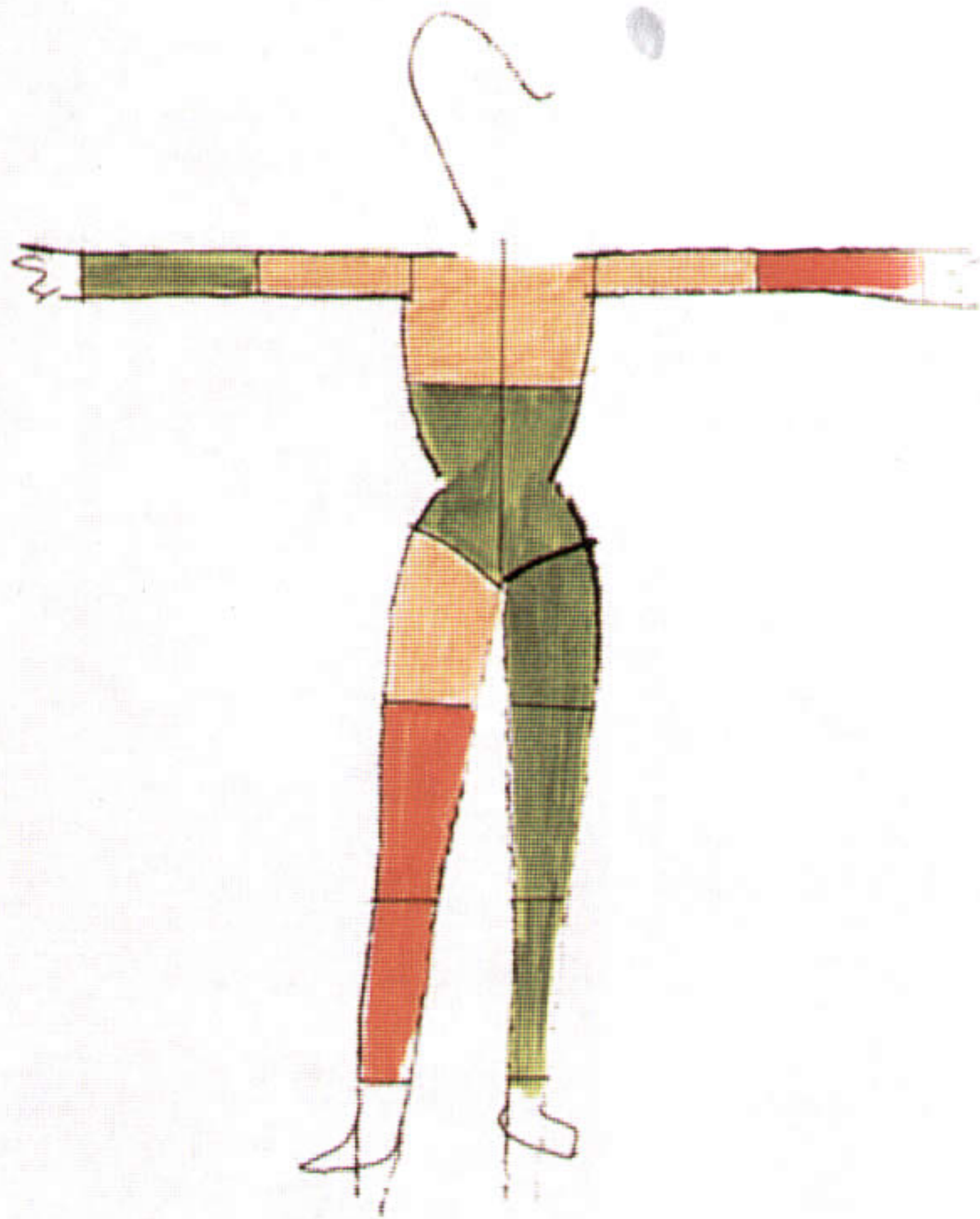
O Virtuose do Acaso

O mito cinqüentenário de Merce Cunningham permanece em cena com uma nova coreografia e o lançamento do livro mais completo sobre sua obra

Por Ana Francisca Ponzio

Apenas aparentemente óbvia, a idéia de que o espaço não tem pontos fixos desencadeou mais de uma revolução. Formulada por Albert Einstein, ela balançou o pensamento científico. No universo da dança moderna, fez do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham o epicentro de uma mudança radical na arte de coreografar, transformando os lances do acaso num método de trabalho e abolindo a fixidez da cena desenvolvida de frente para a platéia. Por nada menos, Cunningham tornou-se um dos parâmetros da criação deste século e os muitos criadores que vêm expandindo as fronteiras da dança ainda se movem em seu raio de influência. Prestes a completar 79 anos, ele permanece no centro dos acontecimentos. O lançamento do livro *Merce Cunningham — Fifty Years*, de David Vaughan, a apresentação de uma nova coreografia, Scenario, e a agenda repleta de turnês e novos projetos para o próximo ano reiteram sua vocação para o contínuo movimento.

FOTO ANNIE LEIBOVITZ

Com a liberdade de quem cultiva o rigor do movimento inspirado em lances de dados e jogos de moedas, Merce Cunningham entrelaçou as pernas do balé clássico com o torso da dança moderna e transformou-se num parâmetro da arte coreográfica deste século. A fama não abala sua serenidade, de perspectiva budista: "Qualquer lugar onde alguém está pode ser um centro"

gulos provocadas pela câmera. "Dança é movimento no tempo e no espaço. Por toda a parte, a vida é plena de movimento de todo tipo e intensidade. Procuro manter os olhos abertos para experiências que capto em relação ao movimento e que podem fazer parte de uma coreografia."

O compromisso com a preservação do ritmo se estende ao trabalho diário. Quando o compositor John Cage morreu, em 12 de agosto de 1992, Cunningham voltou aos ensaios no dia seguinte. Não permitir que a morte de um dos dois interferisse no processo criativo do outro era um acordo prévio entre Cage e Cunningham, companheiros durante 50 anos e parceiros em uma aventura artística singular *(leia quadro)*.

Sua agenda atual reflete seu vigor. Permanentemente envolvido em novos projetos, o coreógrafo apresentou *Scenario* no Next Wave Festival de Nova York, em outubro. Ao longo dos próximos 12 meses, várias temporadas ao redor do mundo o manterão em cena, junto com seu grupo, o Merce Cunningham Dance Company. De 6 a 17 de janeiro, a companhia estará em cartaz no Teatro da Ópera de Paris. Além de apresentações na Europa, Estados Unidos e Japão, o grupo participa, em junho, como convidado especial, do Festival de Dança de Montpellier, na França, um dos eventos mais importantes do gênero. Ainda para o próximo ano estão previstas a estréia de um espetáculo em parceria com o compositor minimalista inglês Gavin Bryars e a criação de uma coreografia para computador.

A coroar tanta atividade está o recente lançamento do livro *Merce Cunningham — Fifty Years*, de David Vaughan, pela editora Aperture, de Nova York. Produzido luxuosamente, revela o artista, sua obra e seu papel na história da arte depois da Segunda Guerra Mundial e é, talvez, o trabalho mais completo já publicado sobre o coreógrafo. Um estudioso que trabalha há mais de 30 anos com Cunningham, Vaughan é responsável, desde 1976, pelos arquivos da Cunning-

No entanto, é a serenidade daqueles que conquistaram a sabedoria que Cunningham ostenta. Embora desfrute de reconhecimento internacional e de homenagens constantes, o coreógrafo que concedeu a todos os bailarinos de seu elenco o status de solistas fala de seu trabalho sem afetação. Pesquisador aplicado, diz que vai ao cinema porque costuma ter novas idéias sempre que observa o ritmo das imagens ou as súbitas mudanças de ân-

Cunningham explorou a plasticidade do equilíbrio em *Solo*, de 1973, e na dança com cadeira de *Antic Meet*, de 1958 (ao lado). Acima, figurino de Mark Lancaster para *CRWDSPCR*, de 1993

FOTO REPRODUÇÃO

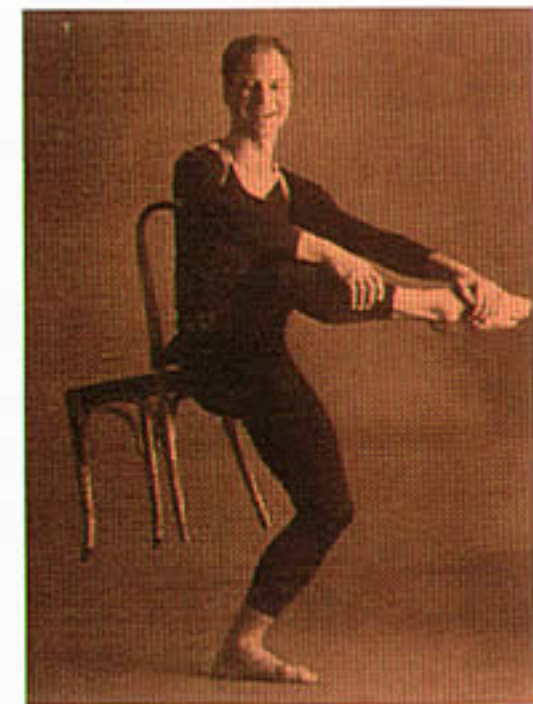
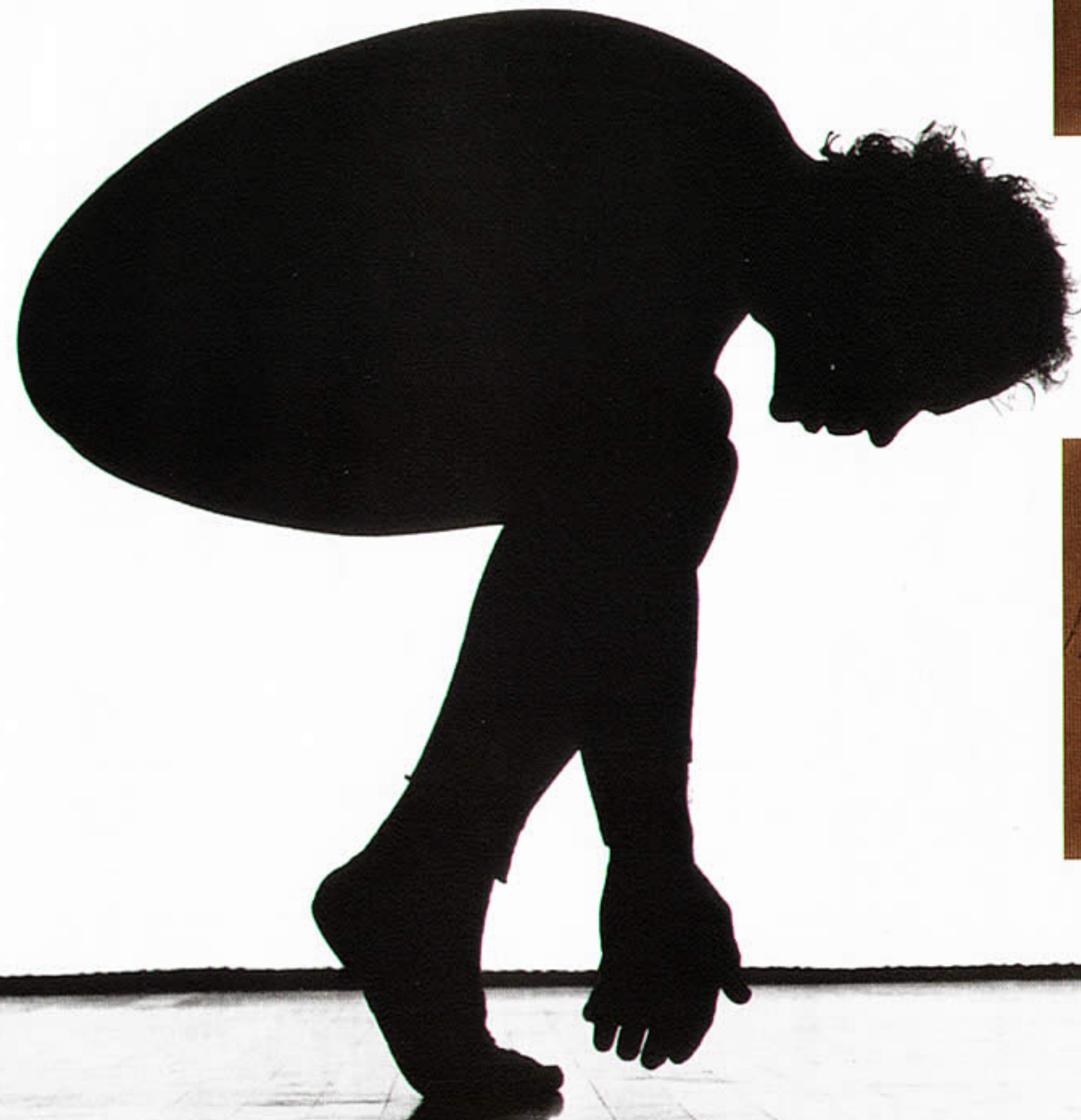



FOTO JACK MITCHELL / RICHARD RUTLEDGE / RICHARD RUTLEDGE

Teoria e Prática do Corpo

Robert Swinston, primeiro bailarino do Cunningham Dance, fala do exercício do impossível.

O elenco da Merce Cunningham Dance Company reúne bailarinos muito jovens e também veteranos como Robert Swinston, há 18 anos no grupo e, desde 1992, assistente do coreógrafo. "Merce está em constante processo de criação e é capaz de fazer propostas novas a cada dia", diz.

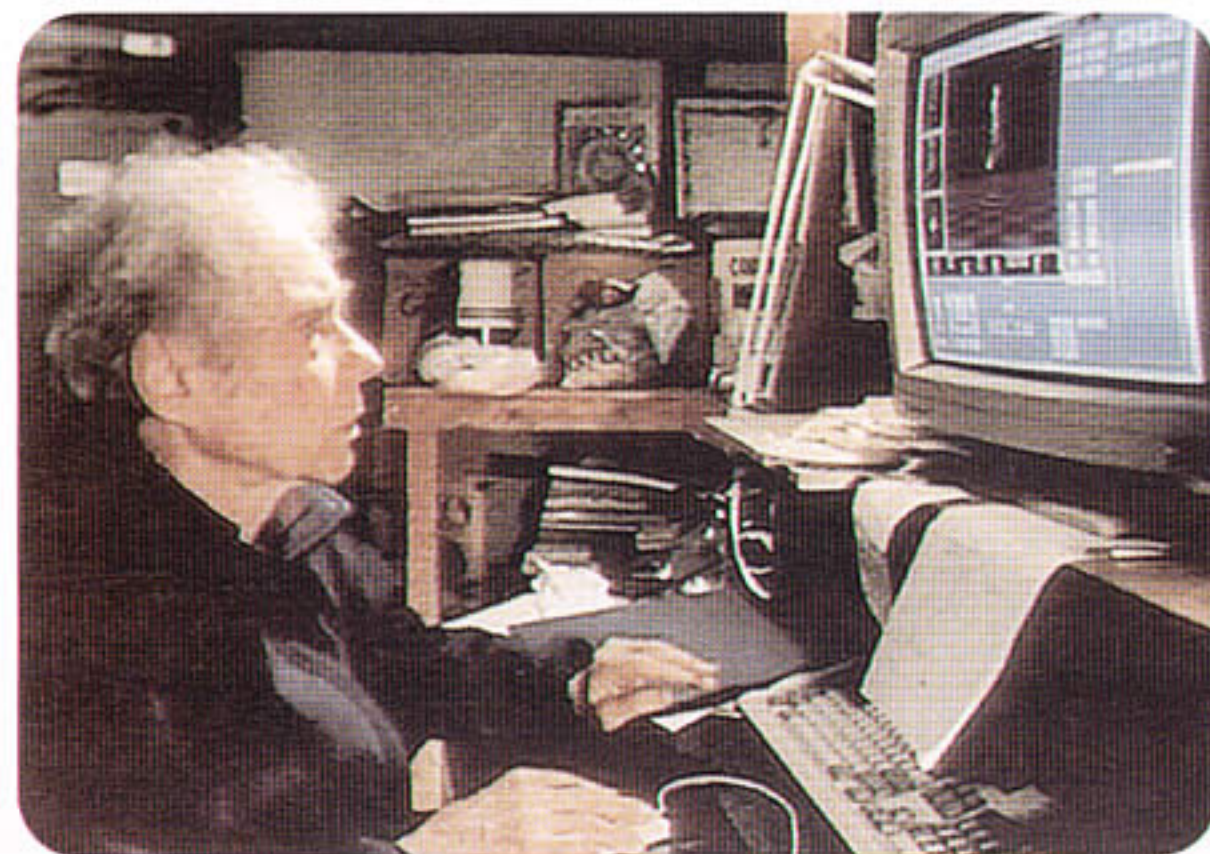
BRAVO!: Por que é estimulante trabalhar com Cunningham?

Swinston: Porque Cunningham é um gênio. Atuar com ele significa estar num incessante e desafiador processo criativo. Já trabalhei com outros coreógrafos, que faziam dança moderna comum, baseada em idéias definitivas. Percebi, na dança de Cunninghan, que o drama nasce do movimento e não das idéias que norteiam uma coreografia.

Como Cunningham transmite a coreografia ao elenco?

Inicialmente, ele trabalha sozinho, preparando frases de movimentos, usando procedimentos de acaso, como o lance de dados, e computador. Ele começa ensinando frases de movimentos, desde a transferência de peso de um movimento para outro e as posições de pernas até o uso da coluna vertebral e dos braços. Só depois estabelece o ritmo e o tempo da frase.

Por que os movimentos são tão complexos?

Porque são arbitrários e nem sempre têm uma progressão lógica. Merce trabalha estritamente com o vocabulário de movimentos e coreografa como se estivesse esculpindo cada frase. É comum que diga: "Bem, está claro que esse movimento é impossível, mas, em todo caso, vamos fazê-lo".

O livre trânsito de Cunningham por formas variadas de composições e o uso irrestrito das novas tecnologias, como o programa de imagens tridimensionais *Life Forms*, aparece no filme *CRWDSPCR*, de 1996 (alto), dirigido por Elliot Caplan e inspirado na coreografia de mesmo nome lançada em 1993. A transposição dos movimentos criados no computador exige um treinamento exaustivo dos bailarinos, como explica o veterano do grupo, Robert Swinston, que se apóia em Jeannie Steele e Banu Ogan em cena de *Events* (acima)

ham Dance Foundation, onde funciona também o estúdio do coreógrafo, no *downtown* nova-iorquino. Ilustrado com fotos de profissionais como Annie Leibovitz, o livro reúne imagens de ensaios e espetáculos que mostram as parcerias do coreógrafo com nomes importantes das artes plásticas, como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Wharol, Frank Stella.

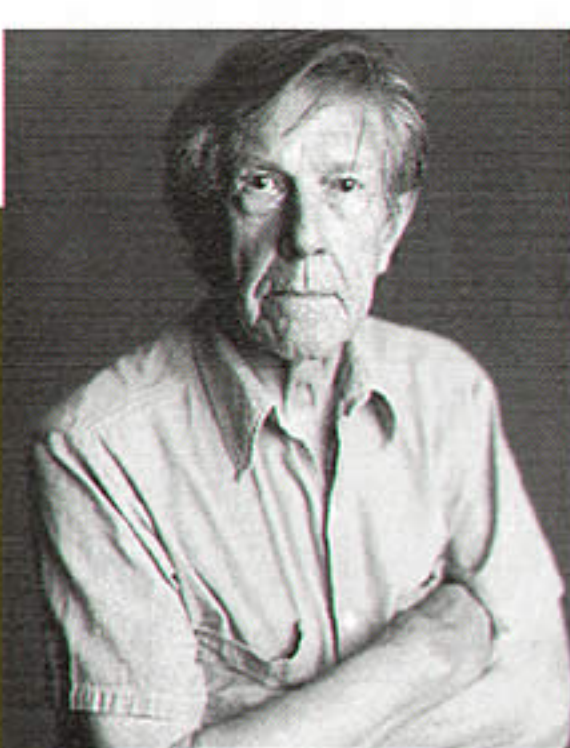
Ensaios escritos pelo próprio Cunningham também estão incluídos no livro, que se detém sobre o período que vai de 1944, quando fez seu primeiro espetáculo com Cage em Nova York, até 1994, ano em que a Merce Cunningham Dance Company estreou *Ocean*, última obra concebida pela dupla, inspirada em um projeto inacabado do escritor irlandês James Joyce. Com os bailarinos dançando num palco circular rodeado pelo público, *Ocean* realiza a idéia original de Cage, em que uma orquestra circundando os espectadores permite que eles ouçam sons vindos de vários pontos, como num oceano.

Para compor a coreografia de *Ocean*, Cunningham utilizou procedimentos de acaso, uma de suas invenções. "Na vida, há muitas situações determinadas pelo acaso. Levando essa idéia à composição coreográfica, descubro novas possibilidades de explorar o movimento. É o acaso, como um lance de dados ou a cara ou coroa de uma moeda lançada ao ar, que decide qual passo de dança se seguirá a outro, se os bailarinos devem estar de frente ou de costas para determinado ponto, se certas seqüências serão dançadas em conjunto ou não. Como não depende de escolha pessoal, esse processo faz com que, repentinamente, eu me depare com movimentos não-familiares, o que me aponta novas questões e estimula a procura de novos caminhos. Mas esse procedimento não é uma regra indiscutível. Trata-se simplesmente de um recurso que liberta minha imaginação de clichês e me proporciona uma aventura maravilhosa de percepção", diz.

FOTO REPRODUÇÃO / LOIS GREENFIELD

Recorrer ao acaso, porém, não confere qualquer improvisação às obras de Cunningham. Suas coreografias são extremamente precisas e complexas, exigindo grande virtuosismo dos bailarinos. "Faço as frases de movimentos em separado, longas ou curtas e, então, pelas operações de acaso, ganho compreensão sobre o

FOTOS REPRODUÇÃO

O vôo da imagem na tela do computador é um po de partida para Cunnntoingham, que transfere para o papel os movimentos que quer imprimir aos corpos dos bailarinos; à direita, um esboço do coreógrafo para *Roaratoria*, de 1983

Grávido de Sons

A música do poeta John Cage concebe e expressa a plenitude do silêncio. Por Beatriz Roman

Figura central da vanguarda norte-americana por muitas décadas, o compositor, escritor, filósofo, poeta e artista plástico John Cage (1912-1992) foi um dos artistas mais influentes do século. A profundidade de sua música ainda está sendo descoberta: a cada fase, ele abria novas fronteiras.

Nos anos 40 – quando se tornou parceiro de Merce Cunningham –, compunha para conjuntos de percussão e piano preparado, inventado por ele. Buscava, então, expandir o espaço sonoro com todos os sons, mesmo os "não-musicais". Iniciado na filosofia zen, sua música ficou mais rarefeita e plena de silêncios, com uma qualidade estática oposta à temporalidade métrica da maioria das obras ocidentais. Com a experiência na câmara anecóica, acusticamente impenetrável, provou que o silêncio total não existe, e a dicotomia som-silêncio se reduziu a sons intencionais e não-intencionais: "Nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não seja grávido de som".

Sua utilização do I Ching e das operações de acaso cria polêmica desde a década de 50. Talvez não fosse evidente para o público que sua música substituiu a estrutura tradicional, baseada em notas, por estruturas baseadas em duração ou tempo. Seu poder criativo estava na definição do seu sistema composicional: "Não é de inspiração que você precisa, mas de um certo entendimento de quais questões produzirão boas respostas".

Beatriz Romam, *pianista brasileira, leciona no Brooklin College de Nova York. É doutoranda pela City University of New York, onde desenvolve tese sobre a música de John Cage, com quem trabalhou.*

O corpo não é o único suporte da criação artística de Cunningham. Há muito as telas de TV e de computador são ponto de chegada ou de partida para suas inovações. Pioneiro, ele fez da parceria entre vídeo e dança uma linguagem artística. Considerando as características próprias da câmera e da tela de televisão, criou especialmente para esse veículo, deixando para trás a prática de se usar o vídeo como mero equipamento para registrar passos. Ele absorveu também o computador como elemento estimulador da imaginação e, nos últimos anos, o software *Life Forms* tornou-se seu aliado na operação criativa, permitindo-lhe desenvolver inúmeras possibilidades de movimento por meio de uma imagem tridimensional que se move como um bailarino. Atento às mudanças da linguagem introduzidas pela computação, principalmente a condensação das palavras, ele criou o título da coreografia *CRWDSPCR*, de 1993, inspirado nesse novo vocabulário. A enigmática seqüência de consoantes é uma contração de duas variantes de sua criação original *Crowdspacer*: *Crowd Spacer* e *Crowds Pacer*

encadeamento que será transmitido ao elenco", ele diz. Mais fascinado pelas possibilidades do que pelas soluções, Cunningham introduziu o acaso em suas danças no inicio dos anos 50. Com *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, aplicou pela primeira vez os métodos que John Cage começava a usar na música, inspirado no *I Ching, o Livro das Mutações* chinês.

Mas a nova percepção da dança estabelecida por Cunningham decorre também do fato de ele compreendê-la como uma arte independente, que não se subordina a música, roteiros, climas psicológicos ou efeitos visuais. Ao rejeitar enredos e personagens, ele valoriza o movimento puro. "Minha dança é como a vida. Fazemos alguma coisa e, ao mesmo tempo, temos outras coisas acontecendo ao nosso redor, num meio ambiente e num tempo específicos". Embora sempre tenha trabalhado com colaboradores especiais, músicos ou artistas plásticos, Cunningham prefere criar separado dos demais artistas. Depois que cada um finaliza sua parte é que todos se reúnem para fazer com que as diferentes expressões coexistam simultaneamente. Por isso, os bailarinos sempre ensaiam sem música, baseando-se em contagens ou na própria pulsação interna. Em meio às rupturas que promoveu, contudo, ele nunca deixou de se valer do vocabulário do balé clássico, associando a esse estilo, que usa as pernas com grande eficácia, os recursos da dança moderna, que utiliza mais o torso. "Combinando essas técnicas ao gestual da vida cotidiana, amplio as possibilidades", diz.

Foi essa liberdade que ele introduziu no espaço cênico que mudou, definitivamente, a mentalidade das gerações seguintes. Depois dele, nenhum coreógrafo sintonizado com a evolução artística conseguiu fazer da dança uma ação que se desenvolva de um ponto central do palco, com uma lógica previsível e bailarinos de frente para o público. "Qualquer lugar onde alguém está pode ser um centro", diz ele. "Esse também é um pensamento budista que, para mim, significa expansão." ▮

O artista quando jovem dançou muito em outras arenas até fundar seu grupo, o Merce Cunningham Dance Company, que tem um estúdio no centro de Nova York. Ao lado, o encontro no palco com o mito Martha Graham, em *El Penitente*, de 1940

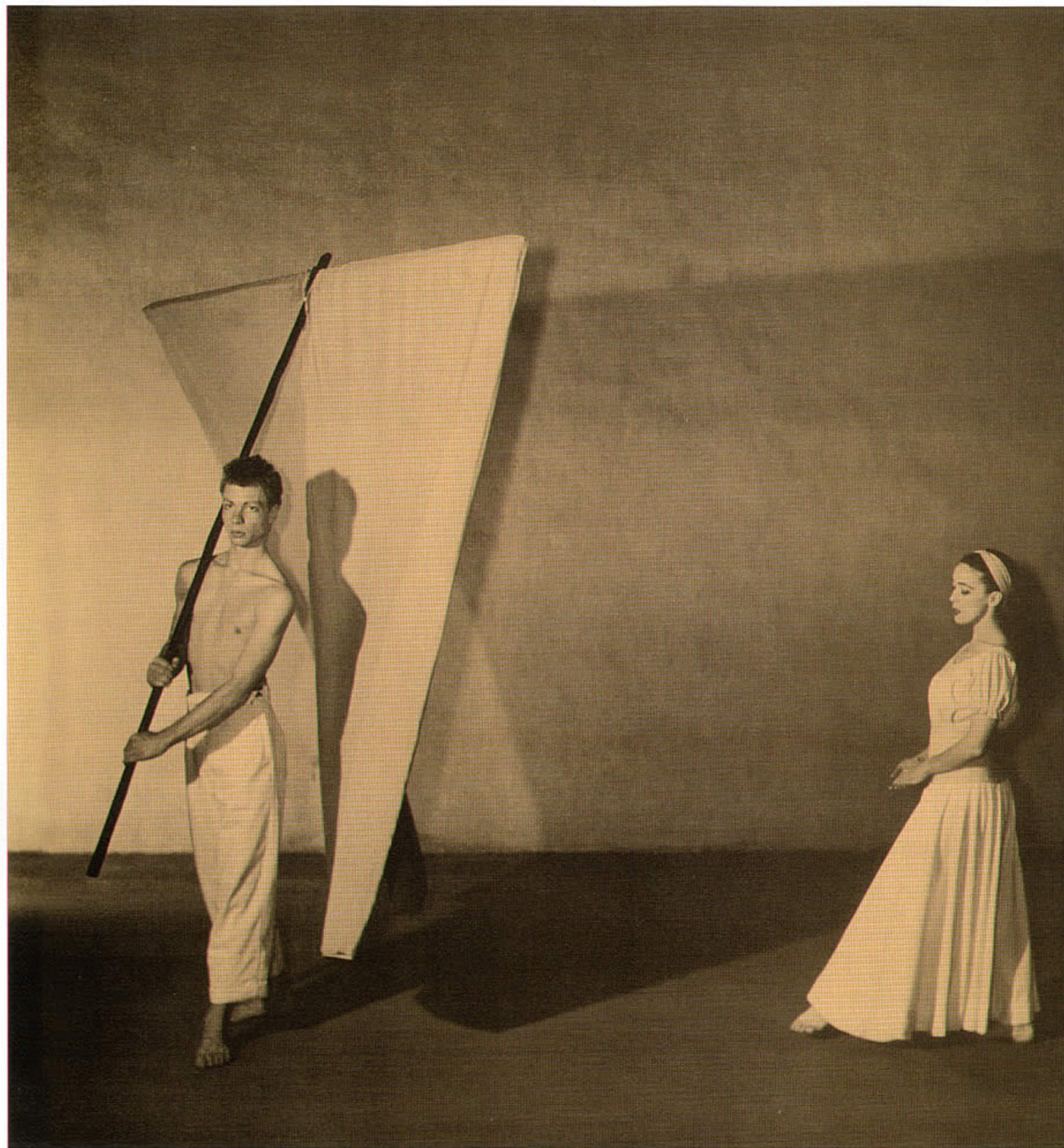



FOTO TIMOTHY GREENFIELD-SANDERS / REPRODUÇÃO / BÁRBARA MORGAN

Pelos Próprios Pés

Com o fôlego exibido em 1997, multiplicando temporadas e linguagens, a dança brasileira ensaia sua emancipação

Por Ana Francisca Ponzio

Pulsando solitário em Goiânia, o grupo Quasar é uma das estrelas mais promissoras da nova geração da dança brasileira. O coreógrafo Henrique Rodovalho mostra em seu mais recente espetáculo, *Registro* (foto), os bons resultados de uma mistura intuitiva de balé clássico, moderno, jazz, circo, vídeo e até movimentos aeróbicos

FOTO MILA PETRILLO/DIVULGAÇÃO

Depois de um longo e valoroso solo, o grupo Corpo já não é mais o único ponto de referência da coreografia nacional. Com uma programação intensa e de qualidade surpreendente assegurada por dezenas de grupos, a dança brasileira exibiu neste ano um fôlego novo, que pode fazer de 1997 um marco para sua partida rumo ao século 21 como uma manifestação cultural vigorosa, capaz de se mover por conta própria. Temporadas e festivais se multiplicaram pelo país, expondo o amadurecimento de companhias, bailarinos e criadores já conhecidos, e revelando jovens pesquisadores. Nos bastidores, a formação de uma associação dos profissionais da área, em São Paulo, demonstra um insuspeitado poder de articulação. Rendido à força dos fatos, até o governo admitiu, durante o último Encontro da Cultura Brasileira, realizado no mês passado, a autonomia da dança: pela primeira vez, o Ministério da Cultu-

ra estabeleceu medidas específicas para o segmento, até então diluído no caldo das artes cênicas.

Essa renovação da cena é o primeiro fruto de um processo de revitalização iniciado há cerca de três anos. Tradicionalmente tímida no país e quase insignificante no circuito internacional, a dança contemporânea brasileira começou muito recentemente a conjugar diversidade geográfica com pluralidade de linguagens, estendendo-se além do eixo Rio–São Paulo–Belo Horizonte. No caminho certo, vem produzindo espetáculos que chamam atenção e geram repercussão, se credenciando como arte inventiva e inquieta, capaz de ocupar inclusive os espaços esvaziados pela falta de ousadia do teatro atual.

Entre as boas surpresas do ano está o grupo Quasar, de Goiânia, talvez a mais surpreendente revelação da última temporada. Com o espetáculo deste ano, *Registro*, o coreógrafo Henrique Rodovalho consolida uma linguagem original a partir da mistura de balé clássico e moderno, jazz, circo, teatro, vídeo e até de movimentos aeróbicos. Como a maioria dos grupos nacionais, o elenco do Quasar apresenta uma formação fragmentada, típica dos bailarinos brasileiros que, na falta de escolas solidamente estruturadas, aprendem um pouco de tudo. O segredo está, segundo Rodovalho, na procura da perfeição dentro da imperfeições.

Se não reinam mais absolutas, porém, as capitais carioca e paulista ainda são balizas do que se acontece no restante do país. E a novidade aqui é o número de novos criadores. No Rio, uma política estadual eficiente tem favorecido uma produção inédita, com coreógrafos como Marcia Milhazes, Deborah Colker, Regina Miranda, Lia Rodrigues e João Saldanha, todos à frente de grupos próprios, garantindo temporadas ininterruptas de dança na cidade.

Na esteira do pioneiro Grupo Corpo, que aliou um alto padrão empresarial ao virtuosismo criativo expresso em coreografias como *Parabelo* (acima), destaca-se a irreverência do novo

Cena 11, de Florianópolis, com o espetáculo *Imperfeito* (acima), e os gestos mais arrojados amadurecem, como os de Deborah Colker, em *Rota* (à direita)

Embora sem apoio oficial, os profissionais de São Paulo também vêm ocupando os palcos e, principalmente, fortalecendo o circuito experimental, ancorado em pequenos teatros transformados em laboratórios de novas idéias. Há espaço para a difusão de técnicas renovadoras, como os fundamentos de ensino da Escola para o Desenvolvimento da Nova Dança, de Amsterdã, trazidos ao Brasil pelo Estúdio Nova Dança. Se uma folclórica desunião da categoria era obstáculo ao desenvolvimento, a recém-criada Cooperativa dos Bailarinos-Coreógrafos Independentes de São Paulo, integrada por 26 criadores, parece indicar profissionalização também nos bastidores. Na boca de cena, o elenco oficial da capital, o Balé da Cidade de São Paulo, experimenta as primeiras manifestações de reconhecimento internacional. Com ótimos bailarinos, que conseguem dar expressão a um repertório de qualidade irregular, o grupo empolgou público e críticos em temporadas recentes, na França e na Alemanha.

Há muito o terreno para o florescimento da dança brasileira vinha sendo preparado pelo grupo mineiro Corpo, que conquistou a melhor infra-estrutura de trabalho do Brasil e foi o primeiro a atingir um padrão internacional. Com a estabilidade garantida pelo patrocínio fixo da Shell, expandiu o talento do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que desenhou o perfil estético da companhia com uma equipe formada por seu irmão Paulo Pederneiras, iluminador e diretor cênico; o artista plástico Fernando Velloso, cenógrafo, e a figurinista Freusa Zechmeister.

O Corpo já tinha aberto trilhas no mercado exterior quando o francês Guy Darmet, diretor da Bienal da Dança de Lyon, resolveu fazer do Brasil o tema da sua edição de 1996. A companhia mineira e outros 15 grupos participaram da bienal, o maior festival europeu já dedicado à dança brasileira. O impulso externo contribuiu para despertar o governo brasileiro. No mês passado, durante o Encontro da Cultura Brasileira, o Ministério da Cultura estabeleceu, pela primeira vez, medidas específicas para o setor, prometendo estudar formas de dar apoio, principalmente, ao trabalho de grupos emergentes.

Embora rara, essa não é a primeira manifestação de vivacidade da dança brasileira. Fase tão estimulante ela havia conhecido também nos anos 70, quando surgiu o Ballet Stagium, que, sob a direção de Márika Gidali e Décio Otero, se tornou uma espécie de porta-voz sem palavras das manifestações censuradas no teatro pela ditadura militar. Na mesma época, em 1974, foi inaugurado o Teatro da Dança, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, criado pela bailarina e atriz Marilena Ansaldi. Ali atuaram artistas que ajudaram a construir a dança moderna no Brasil – entre outros, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, Ruth Rachou e Renée Gumiel. Esses, por sua vez, formaram uma geração que incluiu nomes como Thales Pan Chacon, Denilto Gomes, João Maurício e Ismael Ivo. Interrompida em 1978, a experiência do Galpão deu origem a uma espécie de diáspora e um grande número de bailarinos migrou para o exterior, especialmente para a Europa.

Um dos precursores desse movimento, Ismael Ivo se radicou na Alemanha, onde assumiu, no início deste ano, o cargo de diretor de balé do Teatro Nacional da Alemanha, sediado na cidade de Weimar. As revelações mais recentes são as paulistanas Denise Namura e Márcia Barcellos, que dirigem grupos na França, e o cearense Cláudio Bernardo, que atua na Bélgica. O prestígio de Márcia Barcellos pode ser mensurado em público e recursos. No Festival de Dança de Chateauvallon, realizado em julho, na França, as apresentações de seu grupo, o Castafiore, tiveram ingressos esgotados bem antes da estréia. Na escala de subsídios fornecidos pelo governo francês, Márcia passou a receber neste ano verbas superadas somente pelos grandes nomes da nova dança francesa, como Maguy Marin.

Para compensar a falta de tradição e as lacunas de formação, os artistas já demonstraram que sabem transpor limites com imaginação. Há quem se interesse pela pesquisa de movimentos, como Ana Vitória, do Rio de Janeiro, e os que preferem associar teatro e dança, caso do paulista Fernando Lee. Traduzida de diferentes formas, há em todos eles uma clara identidade brasileira. No Grupo Corpo, por exemplo, Rodrigo Pederneiras vem associando um vocabulário de gestos retirados do cotidiano à técnica clássica, base do virtuosismo da companhia. No Sul, o grupo Cena 11, de Florianópolis, investe na irreverência do coreógrafo Alejandro Ahmed.

A exploração da música e das temáticas nacionais não são mais as condições essenciais para a afirmação da dança brasileira. A habilidade em lidar com nuanças, que revelam suas origens às vezes num simples jeito de andar, e a disposição de espantar as sombras do hermetismo no tratamento dos temas dão humor e poesia ao trabalho dos novos criadores, que ocupam cada vez mais espaço também nos palcos europeus. Acima, a apresentação do grupo da carioca Lia Rodrigues, em Lyon, na França; à direita, o cearense Claudio Bernardo, que atua na Bélgica

A dança contemporânea não se prende mais a músicas e temas brasileiros como condições únicas para sublinhar a identidade nacional. Os novos artistas demonstram habilidade para lidar com nuanças, cujas raízes se revelam, por vezes, num simples jeito de andar. Mas a principal, e talvez melhor, característica dos atuais criadores é não envolver em sombras os temas sobre a condição humana, traço comum entre os europeus. Mesmo representando os absurdos e os dramas da vida no Brasil, eles não se abstêm do exercício da ironia, do humor e da poesia. ■

FOTOS JOSÉ LUIZ PEDERNEIRAS/DIVULGAÇÃO / FERNANDO ROSA/DIVULGAÇÃO / FÁBIO COLKER/DIVULGAÇÃO

FOTOS EMIDIO LUISI / EVERTON BALLARDIN

Bill Dawes (esquerda) como Lorde Douglas, e Michael Emerson, como Oscar Wilde, em cena da peça de Kaufman: faltou um elenco experiente

Viva o autor ou viva o ator?

Duas peças da temporada teatral de Nova York permitem a reflexão sobre o que tem maior peso na avaliação da qualidade de um espetáculo: o texto ou o trabalho dos intérpretes

Por Barbara Heliodora

Quando alguém vai ao teatro e sai com a impressão de que "a peça era boa", é difícil saber até que ponto foram avaliadas, separadamente, a dramaturgia, ou seja, o texto em si (que constituiria basicamente uma "peça boa"), e a contribuição que para a impressão fizeram as outras linguagens do teatro, principalmente a do ator. Não há nada em qualquer encenação, na verdade, que não contribua para a boa ou má impressão deixada na platéia, isto é, na concretização do verdadeiro fenômeno teatral: concepção diretorial, cenografia, figurinos, iluminação, trilha sonora, adequação e talento do elenco, técnica e empenho da interpretação e mais e mais.... E ao longo destes muitos anos vendo teatro parece-me que, em última análise, uma encenação de má qualidade pode realmente destruir um espetáculo, mas que não há boa encenação que disfarce um texto realmente ruim. É claro que o espectador mais experiente e informado poderá, no caso do desastre da encenação, reconhecer as qualidades do texto. Será, no entanto, uma conclusão intelectual a que chegará mesmo constatando que o resultado cênico foi totalmente negativo. A sopa de pedra, a prodigalidade de enfeites em torno do mau texto, só muito raramente consegue atingir uma tal qualidade concreta em si que dê para criar a ilusão de qualidade.

Esses pensamentos nascem da reação a dois espetáculos em cartaz em Nova York, nenhum dos dois textos de altíssima qualidade, ambos de boa competência, diversos em suas concepções e tipos de dramaturgia, afetados de modos diferentes por suas respectivas interpretações. O primeiro deles, que esteve em cartaz na Broadway, iluminado por uma atuação que arrebanhou todos os prêmios de melhor ator da temporada, é *Barrymore*, de Willian Luce, o segundo, fora

FOTO JOAN MARCUS/DIVULGAÇÃO

da Broadway, *Os Três Julgamentos de Oscar Wilde*, de Moisés Kaufman, conquistando grande sucesso pelo tema e pela estrutura da obra.

William Luce, já muito conhecido do público brasileiro por suas peças sobre Emily Dickinson, Lilian Hellman, Zelda Fitzgerald e Karen Blixen, parece um verdadeiro especialista em monólogos, desconhecidas que são entre nós suas peças sobre Caruso, Shakespeare e o general Patton, por exemplo. O que Luce faz com sua obra sobre o ator John Barrymore é, como sempre, produto de uma pesquisa de imenso detalhe, que oferece ao intérprete todas as informações possíveis para a recriação da personalidade em questão. Na peça ora em cartaz, a direção foi entregue ao mais que consagrado Gene Saks, cheio de prêmios Tony, diretor de nada menos que oito peças de Neil Simon, assim como de filmes, e a cenografia a Santo Loquasto, igualmente premiado e experiente. O elenco consta exatamente de dois atores, um dois quais – Christopher Plummer, como John Barrymore – aparece em cena, e outro que só é ouvido – Frank, o contra-regra, feito por Michael Mastro, que só vemos nos agradecimentos.

Tudo se passa no palco de um teatro onde, dois meses antes de sua morte em 1942, John Barrymore, falido, fracassado e alcoólatra, tenta armar um *one-man show* graças ao qual pudesse arrecadar um dinheiro que lhe aliviasse os graves problemas da sobrevivência. Meio bêbado, encantador, incapaz de se lembrar das falas do *Ricardo 3º* que quer apresentar. Consciente de seus erros, Barrymore é visto como sempre capaz de rir, mesmo que com um riso amargo, de si mesmo e da contribuição que nunca deixou de dar para a própria queda e esquecimento, depois do breve período da juventude em que conheceu a popularidade no teatro comercial e, a seguir, o mais breve ainda durante o qual conheceu a mais alta consagração por seu *Ricardo 3º* e seu *Hamlet*. Seguiu-se, em muito pouco tempo, a mais vertiginosa decadência e toda uma série de trabalhos no cinema, de má qualidade e fracassos de bilheteria, numa Hollywood onde acabou reduzido a representar caricaturas de si mesmo e, depois, nem mesmo isso. Recorrendo apenas a pequenas falas pelo contra-regra, que serve de ponto para todas as falas que Barrymore não lembra (e, irritado consigo mesmo, insiste que estava lembrando) e responde a uma meia dúzia de perguntas, Luce usa a decadência e a autocrítica para situar o ator em seu tempo, com sua família (valendo ótimas imitações de Lionel e Ethel, seus irmãos), suas várias ex-mulheres e figuras do teatro e de Hollywood para criar um texto ágil, variado e, acima de tudo, um prato cheio para o ator capaz de corresponder à variedade de tons e climas exigidos, além de sugerir, ao menos, a figura do famoso *Perfil*.

Christopher Plummer não tem, por certo, o famoso e clássico perfil que consagrou o jovem John Barrymore como galã, mas em compensação tem um talento e uma técnica de ator que o cinema jamais revelou, mas que o Canadá (onde nasceu), a Inglaterra e os Estados Unidos já conheceram fazendo clássicos de Shakespeare a Brecht, na Royal Shakespeare e no National Theatre, por exemplo, sem contar com grandes sucessos na linha do teatro comercial, um bando de filmes, importantes projetos culturais e teatrais e mais uma prateleira cheia de prêmios das mais variadas nacionalidades. Para evocar fisicamente Barrymore, Plummer usa uma discreta peruca e, mais discreta ainda, uma leve maquiagem no queixo, para relembrar traços marcantes do personagem. Fora isso, no entanto, tudo mais é de Barrymore: o andar, a postura corporal, os gestos, os tempos de fala, a insegurança alcoólica permanente, o riso, os vestígios do passado de homem bonito. Na composição do personagem, aparece tudo o que o texto de Luce sugeriu, ou seja, tudo o que permitiu tanto a ascensão quanto a queda de John Barrymore, a respeito de quem William Luce cita o crítico Brooks Atkinson, no programa: "John Barrymore foi Ícaro, que voou tão perto do sol que a cera de suas asas derreteu-se e ele caiu de volta na terra, do auge da interpretação clássica para as banalidades do *show business*".

Christopher Plummer (abaixo) no papel-título de *Barrymore*, mostrou talento e técnica capazes de levar a platéia ao delírio. O ator ganhou todos os prêmios da temporada, dando brilho ao texto de um autor comercial, William Luce

FOTO CYLLA VON TIEDEMANN/DIVULGAÇÃO

William Luce não é realmente mais do que autor comercial, mas sua competência artesanal o deixa apto a dar a um ator a oportunidade de criar uma atuação dessas que convencem o público de que "a peça era boa": Luce constrói seu texto de modo a envolver o público com a complexa, dolorosa, mas amorável, personalidade de John Barrymore e, sob a orientação de Saks, Christopher Plummer agarra não só com as mãos e a voz, mas com todo o corpo e talento essa oportunidade excepcional de um protagonista absoluto feito para encantar platéias. Ao contrário do que acontece sempre nos teatros brasileiros, os aplausos em Nova York partem normalmente de espectadores sentados, mesmo que entusiásticos; em casos raros, no entanto, como em *Barrymore*, no final da peça o público salta de pé, aplaude em delírio, grita, muitos choram, e Christopher Plummer vai para casa devidamente recompensado do esforço extraordinário que lhe é exigido para viver o papel.

Para escrever *The Three Trials of Oscar Wilde*, Moisés Kaufman (de ascendência venezuelana, donde a grafia de seu nome) fez pesquisa em tudo e por tudo tão exaustiva e detalhada quanto Luce para seu Barrymore; mas sua dramaturgia é bem diversa, e ao menos durante todo o primeiro ato a própria estrutura do texto, sugerindo dois planos de julgamento – um literalmente no tribunal e outro nos comentários e discussões que cercaram os fatos – faz com que certo distanciamento de objetividade seja mantido entre o palco e a platéia: a violência do preconceito, principalmente em termos da hipócrita moralidade vitoriana, é muito bem contrastada com a imprudência do próprio Wilde em processar o marquês de Queensberry, na ilusão de que sua posição como ídolo literário e social o garantiria, fazendo de seu comportamento pessoal apenas mais um aspecto de sua proclamada postura estética. O escândalo, o total repúdio por parte de todos os seus antigos adoradores e a prisão com trabalhos forçados formam um quadro doloroso, mas Kaufman, na segunda parte, não consegue preservar a mesma objetividade, e o texto cai quando se torna virtual apologia de Wilde como mártir.

Não há dúvida de que, no caso, "a peça é boa", mas na encenação, concebida e dirigida pelo próprio Kaufman, tem um elenco apenas modestamente correto, sem o peso e, em vários casos, a idade que precisariam ter seus integrantes. Nove atores compõem o elenco, com cinco deles desempenhando 15 papéis individualizados e mais várias pequenas intervenções eventuais, e só quatro tendo apenas um papel cada um. No papel-título está Michael Emerson, fisicamente nada semelhante a Wilde, mas apoiado em um bom figurino e em uma artificialidade de fala e gesto que o fazem compor o protagonista de forma muito interessante. O ator foi "descoberto" aos 42 anos, depois de dolorosa e interrompida carreira, retomada ao fim de dez anos no sul dos EUA, com maior sucesso no Alabama Shakespeare Theatre. Afora Emerson, o ator mais experiente é Robert Blumenfeld, que faz Queensberry e mais dois papéis, com o resto bastante jovem e com carreiras só em pequenos grupos de teatro regional ou fora da Broadway.

Em última análise, uma encenação de má qualidade pode realmente destruir um espetáculo, mas não há boa encenação que disfarce um texto realmente ruim. A sopa de pedra, a prodigalidade de enfeites em torno do mau texto, só muito raramente consegue criar a ilusão de qualidade

Os Três Julgamentos de Oscar Wilde vem lotando o simpático Minetta Lane Theatre (e quem pensar que os teatros fora da Broadway são velhos e em más condições que se apronte para uma surpresa), mas não me foi possível deixar de pensar o quanto o espetáculo seria melhor com um elenco de peso, que desse ao texto a contribuição que só o talento interpretativo pode dar – e que pode, por isso mesmo, enriquecer as linguagens cênicas, explorando e aproveitando as potencialidades do texto para além dos limites do óbvio: se Bill Dawes é um Lord Alfred Douglas de muito bom físico, ele é também um ator muito pouco expressivo, e quando Greg Pierotti faz um comentário na pele de Bernard Shaw, falta a ele exatamente o brilho, a precisão inteligente de GBS e assim por diante. O teatro é uma arte extremamente complexa, e se a matéria-prima, a dramaturgia, precisa ser de boa qualidade, sem a contribuição adequada de todas as outras linguagens cênicas – e principalmente as do ator – o todo fica prejudicado em sua comunicação com a platéia, mesmo que se possam reconhecer nele qualidades. ▮

Onde e Quando

Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde, texto e direção de Moisés Kaufman. Com Michael Emerson, Bill Dawes, Trevor Anthony. Minetta Lane Theatre. Minetta Lane 18, Nova York, NY, tel. (212) 420 8000. Ingressos: de US$ 29,50 a US$ 47,50.
Barrymore, texto de William Luce, direção de Gene Saks. Com Christopher Plummer. A peça encerrou temporada na Broadway e deve voltar em 1998

A rima de Shakespeare

Barbara Heliodora traduz *Romeu e Julieta* e publica livro sobre o dramaturgo

A crítica de teatro Barbara Heliodora costuma dizer que as traduções de Shakespeare em prosa não são aceitáveis. É por isso que seu principal esforço como tradutora das peças do bardo é a preservação da rima, ritmo e espírito dos textos originais. O resultado não é nada modesto: sua assinatura está em 14 do total de 37 peças shakespearianas vertidas para o português. A mais recente, lançada este mês pela Nova Fronteira, é *Romeu e Julieta*: "Foi uma tradução anômala. Fiz a pedido do diretor Moacyr Góes, mas tinha um prazo curtíssimo e tive de concluir um ato por semana". As reflexões de Barbara sobre o autor e sua experiência como espectadora de diversas montagens de 31 de suas peças, também mereceram outro lançamento: acaba de sair *Falando de Shakespeare*, editado pela Perspectiva, uma coletânea de suas conferências sobre o tema. "É um bate-papo sobre todos os charmes de Shakespeare, com a trajetória e um panorama de sua obra", disse a BRAVO!

Barbara: em dois lançamentos, uma tradução anômala e um bate-papo sobre a obra do bardo

Roça revisitada

Grupo paulistano descobre e adapta texto do mineiro Belmiro Braga

Montada pelo grupo Cenas In Canto, a peça *Na Roça. Um Musical Caipira*, livre adaptação da obra do escritor mineiro Belmiro Braga, só foi possível depois de meses de pesquisa. No caso, concluída com sucesso na Biblioteca Mario de Andrade, onde a produção conseguiu o texto original. "É uma raridade", diz a atriz Mirtes Mesquita. Além da homenagem ao autor, que morreu há 60 anos, a montagem propõe uma nova visão do universo caipira. A idéia, diz a atriz Ana Luisa Lacombe, foi transformar o texto de Braga no ponto de partida para um musical que apresenta canções de várias épocas. Entre os melhores amigos de Machado de Assis, Belmiro Braga viveu em Juiz de Fora e sua obra inclui vários textos traduzidos para o espanhol. A direção do musical é de Iacov Hillel. Depois de encerrar temporada no Teatro Arthur Azevedo, em São Paulo, o grupo Cenas In Canto volta ao palco em 18 de dezembro (no Sesc Ipiranga, tel.3340-2000) para única apresentação.

Cena de *Na Roça*: nova visão do universo caipira

Um Orson Welles infernal

Peça inédita do cineasta, escrita nos anos 30, é encenada nos EUA

Uma peça inédita e quase desconhecida escrita por Orson Welles entre 1932 e 1938, teve estréia mundial em Madison, Wisconsin, no meio-oeste dos EUA. O crítico de teatro e dramaturgo Jay Rath descobriu os manuscritos de *Bright Lucifer* (Lúcifer Brilhante) quando fazia uma pesquisa sobre Welles em Madison, onde o cineasta viveu por dois anos durante a adolescência.

A peça conta o encontro de dois irmãos, um ator de cinema atormentado e um editor de jornal sensacionalista, numa cabana no interior de Wisconsin. Com eles, está um adolescente órfão, adotado pelo jornalista, que parece tentar seduzir os dois irmãos enquanto eles discutem questões metafísicas. Biógrafos de Welles dizem que ele, também órfão, aos 10 anos de idade foi abordado sexualmente por um professor num camping no interior de Wisconsin. *Bright Lucifer* foi completada pouco depois de *A Guerra dos Mundos* e pouco antes de *Cidadão Kane* e permaneceu esquecida provavelmente por decisão do próprio Welles.

Peça de Welles: sedução, metafísica e toques biográficos

Invenção de CL

Aracy Balabanian interpreta Clarice

A encenação de *Clarice Lispector – A Verdade Inventada* marcará os 20 anos da morte da escritora (tema da reportagem de capa, que começa na pág. 66) no Rio. A atriz Aracy Balabanian interpreta a escritora em texto que combina informações sobre vida e trechos da obra de Clarice, com roteiro e direção de Maria Lucya de Lima. Dia 9 de dezembro, no Centro Cultural Banco do Brasil.

FOTOS FERNANDO LEMOS / JOÃO FAVERO/DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

DENTES AFIADOS

Coreógrafa que está montando um espetáculo sobre as empregadas domésticas iniciou a carreira dividida entre a dança e a odontologia

Por Katia Canton

Já faz um bom tempo que o talento de Renata Melo chama a atenção. Em 1982, quando começou a coreografar para o grupo Marzipan – uma das companhias de dança-teatro mais criativas da cena paulistana da década passada –, ela dançava e criava uma linguagem teatral repleta do ritmo e da síntese dos videoclipes e das histórias em quadrinhos.

Na época, seu tempo era dividido entre os afazeres artísticos e a odontologia. A dedicação exclusiva à dança só viria anos depois: entre o final de 1989 e o início de 1990, Renata abandonou os palcos do país, fechou o consultório no qual dava expediente como dentista e viveu oito meses em Amsterdã, Holanda, onde trabalhou ao lado de outros bailarinos brasileiros contemporâneos.

Vieram os anos 90, transformaram-se as linguagens. De volta a São Paulo, a coreógrafa mergulhou em pesquisas sobre a história e a cultura brasileiras. O primeiro fruto foi o premiado *Bonita Lampião*, que estreou em 1994, enfocando a vida no cangaço.

Agora, o objeto das pesquisas é o ofício, as amarguras e alegrias de uma das personagens mais marcantes da vida urbana no país, a empregada doméstica. "Sempre me dei muito bem com as moças que trabalharam na minha casa. Elas me ligam e gostam de contar suas histórias", diz Renata. "A empregada, como personagem, sempre pontuou o teatro e o cinema brasileiros, mas somente sob o ponto de vista do patrão. Quis entender seus próprios pontos de vista. Então passei a entrevistá-las."

Foi o início de um projeto ambicioso. Já foram registrados mais de 60 desses depoimentos, em casas particulares e no sindicato da classe. "Nunca pergunto sobre o patrão. Pergunto sobre a vida, o destino, a morte. São questões filosóficas que dizem respeito a todos. Pela empregada, falo da crueldade atávica que existe no ser humano, da herança escravagista que ainda alimenta o Brasil."

O resultado serviu de matriz para o roteiro da montagem, ainda sem título, que Renata estréia no Centro Cultural, em São Paulo, em maio de 1998. Uma linguagem de teatro falado-gestualizado e cenográfico – não se trata propriamente de dança, mas de um espetáculo interdisciplinar – ajuda a retratar um "purgatório imaginário" onde se encontram três domésticas de faixas etárias diversas (uma de 18, outra de 35, outra de 60). "A vida delas no purgatório é como a vida na Terra. Elas limpam o dia todo e ficam imaginando como seria o paraíso, que é a própria casa do patrão, inatingível." O tema reflete uma preocupação mais ampla, que vários artistas vêm demonstrando, em costurar sua produção com subsídios retirados da realidade, numa espécie de antropologia contemporânea que se envolve com a riqueza das experiências do dia-a-dia.

Na equipe da futura montagem, Daniela Thomas assina uma cenografia toda branca – feita com azulejos de área de serviço –, Simone Donatelli faz a iluminação, o iugoslavo Mitar Subotic cria uma trilha sonora especial e Lucia Merlino é assistente de direção. No papel das protagonistas estão a própria Renata Melo e as atrizes Claudia Missoura e Gabriela Rabelo.

Renata Melo (abaixo) pesquisa muito antes de criar coreografias como a do premiado *Bonita Lampião* (acima), de 1994

FOTO VANIA TOLEDO/ABRIL IMAGENS / LENISE PINHEIRO

O ÓBVIO QUE TE CABE DESTE LATIFÚNDIO

Com imagens exageradas, a versão de Gabriel Villela para *Morte e Vida Severina* subestima o público

Por Carlito Azevedo

Proust dizia ser mais difícil destruir do que compor uma obra-prima. Graças a essa força, e apesar do acúmulo de erros na montagem de Gabriel Villela, o auto de natal pernambucano *Morte e Vida Severina*, baseado na obra de João Cabral de Melo Neto, não só sai ileso como ganha um inesperado caráter de paródia involuntária.

Se observarmos os principais defeitos da atual montagem, notaremos que todos eles nascem de uma total incompreensão da estética severa e contida de João Cabral.

Primeiro erro: parece que a principal proposta do diretor é vincular o texto (de 1955) à questão dos sem-terra, que sempre existiu, mas só hoje alcança, além dos noticiários, as telenovelas, chegando a eleger musas. No entanto, ele parece não confiar na capacidade comunicativa de versos como "Essa cova em que estás é a parte que te cabe deste latifúndio": para tornar as coisas mais claras, dispõe no cenário fotos de Sebastião Salgado (inclusive aquela da capa do livro *Terra*). É pouco? A montagem é aberta com os atores entoando a música *Admirável Gado Novo*, que em recente telenovela foi tema de personagens sem-terra.

Nada pode ser mais anticabralino do que toda essa obviedade e exagero. A poesia de João Cabral sempre se pautou por uma exatidão avessa a qualquer overdose: "Sem perfumar a flor/ Sem poetizar o poema".

Segundo erro: a pretexto de desenvolver um estilo "barroco mineiro", Villela tem entulhado seus últimos trabalhos com uma quantidade aterradora de enfeites e penduricalhos, para não falar nas camadas de maquiagem. Isso é ofender o barroco! A esse "estilo" cabe mais a expressão que lhe atribui Antunes Filho: "Folclore de presépio". Para se ter uma noção do quanto tal estética difere da depuração cabralina, basta dizer que, enquanto o texto do poeta sugere um ambiente árido e personagens à *Vidas Secas*, a montagem de Villela, nos seus momentos mais exagerados, nos faz pensar na inacreditável mistura de um ritual do Santo Daime com uma cena de filme estilo "Massacre no Bairro Ninja".

Ao exagero das "inserções" óbvias correspondem o exagero dos gritos, do oficialismo e da artificialidade. É claro que se pode argumentar não necessitar uma montagem ser sempre respeitosa com a estética do autor, ou que é possível montar um texto "contra" o autor. Pode-se argumentar, também, que essa "mistura estética" é que "enriqueceria" o texto. Ocorre que, sob esse ponto de vista, o texto de Cabral ganha, como dissemos acima, um caráter inesperado, e acaba funcionando como uma devastadora paródia daquilo que se está vendo no palco. A mais fulminante crítica a esse tipo de montagem vem, quem diria, do próprio texto encenado. Um texto que defende a concisão, a contenção, o rigor. E condena a ênfase.

A última imagem da peça é a mais irônica de todas, e, de certo modo, sua própria metáfora: enquanto os atores entoam *Asa Branca*, Severino tem nas mãos duas foices, que movimenta como se fossem as asas de um pássaro. Quando chega ao final da música, ao entoar o verso "Leva comigo meu coração", o personagem une as duas foices sob a forma de um coração. A metáfora é boa porque resume o espetáculo: a linguagem-só-lâmina, a linguagem-foice de Cabral foi obrigada, durante todo o tempo, a virar aquilo que não era, isto é, "imagem de pássaro", "imagem de coração", linguagem figurada. Mas quem estiver bem atento vai perceber ser uma foice, ainda, o objeto que está atrás do pássaro e do coração. Afinal, na estética de nosso maior poeta, uma foice é uma foice.

Acima, cena de *Morte e Vida Severina*, de Gabriel Villela, em cartaz no Teatro Glória (021-557-5527), no Rio, até 21 de dezembro

FOTO MARCO ANTÔNIO GAMBÔA/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Francisca Ponzio

Banco Real

	EM CENA	ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
DANÇA	**O Lago dos Cisnes**, versão integral em quatro atos, produzida pelo Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é uma adaptação da coreografia original de Marius Petipa feita por Jean-Yves Lormeau, atual diretor artístico da companhia.	Mais popular dos balés clássicos, *O Lago dos Cisnes* estreou em 1877, no Teatro Bolshoi de Moscou. Com música de Tchaikovsky, essa alegoria romântica conta a história de amor entre o príncipe Siegfried e Odette, uma princesa transformada em cisne por um feiticeiro, que só adquire forma humana entre a meia-noite e o amanhecer.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Praça Floriano, s/nº. Tel. 021/297-4411).	De 10 a 13 e de 17 a 20, às 20h; 14 e 21, às 17h. Platéia e balcão nobre, R$ 20, balcão simples, R$ 10, galeria, R$ 5.	O Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro é a única companhia brasileira capaz de encenar obras clássicas com o requinte exigido por este tipo de repertório. Além do mais, o elenco inclui artistas como Ana Botafogo, que dançará o papel principal.	A trama oferece um duplo papel para a bailarina principal, e Ana Botafogo sempre se sai bem. Ao mesmo tempo que interpreta a etérea Odette, a heroína transformada em cisne, também encarna Odille, a rival intempestiva, de temperamento oposto.	Para jantar após o espetáculo não é preciso ficar no centro do Rio (onde se situa o teatro) nem ir muito longe. Em direção à zona sul, basta pegar a avenida da praia do Flamengo para experimentar, no nº 150, a cozinha internacional do restaurante Alcaparras.
	A Companhia de Dança Deborah Colker apresenta seu novo espetáculo, **Rota**, que tem a cenografia de Gringo Cardia como um dos pontos fortes. Os figurinos são de Yamê Reis, a iluminação de Jorginho de Carvalho e a trilha é assinada por Berna Ceppas, Alexandre Kassim e Sérgio Meckler.	Depois de *Velox*, em que os bailarinos dançavam sobre uma parede, como verdadeiros alpinistas, Colker faz seu elenco dançar em uma roda-gigante, integrada ao espaço cênico de *Rota*, que vem repetindo o sucesso das obras anteriores da coreógrafa.	Teatro da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Rua São Francisco Xavier, 524. Tel. 021/587-7481).	Somente dia 5, às 21h. R$ 10 (a confirmar).	Sua dança atlética e afinada com os signos da cultura de massas tornou-se um fenômeno de comunicação na dança brasileira. Pode-se criticar os lugares-comuns de suas coreografias, mas a dinâmica e a técnica de seus espetáculos afastam qualquer possibilidade de tédio.	Colker usa mais intensamente o vocabulário da dança clássica, inclui obras eruditas na trilha sonora e apresenta uma escritura coreográfica mais elaborada. Tudo indica que a coreógrafa está se livrando dos excessos aeróbicos que vinham caracterizando seu estilo.	O Teatro da UERJ está situado em Vila Isabel, reduto boêmio do Rio, onde fica o tradicional Petisco da Vila, restaurante que já foi freqüentado por Noel Rosa e que continua acolhendo sambistas famosos, como Martinho da Vila.
	Alvin Ailey American Dance Theater se apresenta no City Center, de Nova York, com seu elenco de tirar o fôlego. Mesmo depois da morte de seu fundador, Alvin Ailey, em 1989, o conjunto continua extraordinário sob a direção de Judith Jamison, ex-estrela da companhia.	No programa da atual temporada, o grupo dança coreografias de Donald Byrd e Earl Mosely, que representam duas gerações de discípulos de Ailey. O programa ainda inclui peças de criadores consagrados, como Lar Lubovitch.	City Center (131 W 55th Street, entre Sexta e Sétima Avenidas, Nova York. Tel. 212/581-1212).	De 3 a 31, de 3ª a sáb., às 20h, sáb, às 19h30. De US$ 25 a US$ 55.	"A dança é para todos, vem do povo e a ele deve retornar", dizia Alvin Ailey, que fundou a cia. em 1953 para preservar a cultura negra e imprimir nos espetáculos a alma do jazz. Conservando as raízes, mas receptivo a novas tendências, o grupo é um dos melhores dos EUA.	O programa tem uma coreografia nova de Lar Lubovitch, *The Time Before the Time After*. É a chance de apreciar a linguagem ágil e inventiva de Lubovitch, uma das grandes personalidades da dança moderna norte-americana.	Depois de ver a dança de Alvin Ailey American Dance Theater, o ideal é completar a noite com música genuinamente americana. No famoso Café Carlyle, situado na rua 76 leste, tem-se o privilégio de ouvir Bobby Short e sua orquestra interpretando Cole Porter e Gershwin.
	O balé **O Quebra-Nozes**, no Teatro Colón de Buenos Aires, é a melhor produção latino-americana desta obra que se tornou tradição de fim de ano.	Em dois atos, esse balé coreografado por Lev Ivanov, com música de Tchaikovsky e baseado em um conto de Ernst Theodor Hoffmann, conta a história da menina Clara. Na noite de Natal, ela ganha um quebra-nozes em forma de soldado que se transforma em príncipe e a conduz para um reino encantado.	Teatro Colón (Cerrito, 618, Buenos Aires, Argentina. Tel. 541/382-2389).	Dias 19, 20, 21, 23 e 26, às 20h. Preço a definir.	Requintada, a produção do Colón tem música ao vivo interpretada pela Orquestra Filarmônica de Buenos Aires e o Coro de Crianças do Teatro. Neste ano, o bailarino convidado é o argentino Maximiliano Guerra, que mora na Europa desde que conquistou o estrelato.	Na abertura, quando a orquestra introduz um movimento musical brilhante e delicado. Nesse momento, as cordas em *pizzicato*, e o tilintar dos triângulos criam um clima de intimidade, e preparam a ação.	Puerto Madero, porto restaurado, situado na região central da cidade, reúne ótimos restaurantes, lojas e galerias de arte.
	Além de dança e teatro, a programação do **Festival Motor 97** inclui artes plásticas e histórias em quadrinhos. Entre os destaques há os grupos Quasar (de Goiânia), Parlapatões, Patifes e Paspalhões (de São Paulo), e a peça-festa-manifesto-show Opus Profundum, do diretor novato Dionísio Neto.	Iniciativa da Ubes (União Brasileira de Estudantes Secundaristas), que quer resgatar a produção cultural no meio estudantil. A programação é interessante e promete sintonizar o público com o que há de novo e vibrante na cultura brasileira.	Fundição Progresso (Rua dos Arcos, 24 a 50, Rio de Janeiro. Tel. 021/220-5070).	De 12 a 14. Programação diária das 9h às 24h.	O espetáculo *U Fabuliô*, do grupo teatral Parlapatões, Patifes e Paspalhões, inspira-se nos *fabliaux*, contos eróticos e fantasiosos dos séculos 13 e 14.	O Quasar apresenta *Versus*, penúltimo espetáculo desta companhia de dança de Goiânia, que vem despontando como uma das melhores do Brasil. Dividida em 22 cenas, a coreografia explora situações que expressam contradições do homem moderno.	Na Lapa funciona o Bar do Luiz, símbolo do bairro e um dos pontos de encontro mais antigos e tradicionais do Rio. Restaurante que sempre garantiu ótimo chopp aos clientes fiéis (como Chico Buarque), tem garçons experientes, de mau humor, que também é uma das marcas do lugar.
TEATRO	**Oscar Wilde**, idealizada e interpretada por Elias Andreato. Direção de Vivien Buckup, cenografia de Fábio Namatame, iluminação de Wagner Freire e trilha sonora de Tunica.	Oscar Wilde baseia-se nos dois anos em que o escritor esteve preso, por acusação de homossexualismo. Baseada em *De Profundis*, última obra em prosa que produziu, a peça toca em questões centrais da vida de Wilde, como paixão, liberdade, arte, processo de criação e relações com o poder.	Studio Cristina Mutarelli (Av. Nove de Julho, 3.913, São Paulo. Tel. 011/885-7454).	Até dia 21. De 6ª a dom., às 21h30. R$ 15.	Um dos espetáculos mais elogiados deste ano, conta com a brilhante interpretação de Andreato que, em denso e envolvente monólogo, sintetiza a complexa personalidade de Oscar Wilde.	Interpretada em espaço diminuto, com capacidade para apenas 18 espectadores, a peça aproxima o público de nuances do personagem e do ambiente, que figura a cela do escritor.	Nas proximidades da Av. Nove de Julho está o restaurante Pasta & Vino (Rua Barão de Capanema, 206), que fica aberto depois da meia-noite e oferece um bom cardápio de antepastos e massas.
	Santidade, peça escrita em 1967 pelo dramaturgo José Vicente, permaneceu inédita até sua estréia, mês passado. Proibida pelo regime militar, chegou a ser mencionada pelo então presidente Costa e Silva em entrevista na televisão como exemplo de texto que jamais seria liberado no Brasil.	A direção é de Fauzi Arap, que está comemorando 30 anos de carreira, e o elenco reúne Mário Bortolotto, Nívio Diegues e Antonio de Andrade.	Teatro Crowne Plaza (Rua Frei Caneca, 1.360, São Paulo. Tel. 011/289-0985).	Até dia 21. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20 h. R$ 20.	A peça resgata a obra de José Vicente, um dos autores mais premiados do teatro brasileiro, que depois de escrever obras como *Hoje é Dia de Rock*, mergulhou num "exílio" voluntário nas últimas décadas.	José Vicente promove uma discussão sobre a hipocrisia e a fé. Um dos pontos fortes são os diálogos carregados de crueza e poesia.	Dentro do Hotel Crowne Plaza, onde funciona o teatro, há um dos bons bares da cidade, o The Colony.
	Teatro-Cabaret Brecht, espetáculo musical dirigido por Myrian Muniz, que está completando 35 anos de carreira, é uma colagem de peças do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com poemas e canções de Kurt Weil e Hans Eisler.	Resultado de pesquisa feita na Funarte, a peça inclui 14 canções de obras musicais de Brecht (entre outras, *Ópera dos Três Vinténs* e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony*). A direção musical é de Pedro Paulo Bogossian e a preparação corporal de Carlos Martins.	Funarte – Sala Guiomar Novaes (Al. Nothman, 1.058, São Paulo. Tel. 011/862-5177).	Até dia 21. 6ª e sáb., às 21h30, dom., às 20h30. R$ 10.	Brecht completaria 100 anos em 1998. Vale a pena rever sua obra transformadora sob a competente direção de Myrian Muniz.	Nas canções, como *Para ser um Grande Homem* e *A Canção de Mandelay*, foram criadas quando Brecht e Weil moraram nos Estados Unidos, na década de 30. Influenciadas pelas canções populares americanas, essas músicas antecedem os espetáculos que Weil faria na Broadway.	No restaurante Bacalhau, Vinho & Cia, na Rua Barra Funda, 1.067, de cozinha portuguesa, degustam-se 16 diferentes pratos de bacalhau.
	Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, estréia sob direção de Antonio Abujamra e João Fonseca.	Baseada em romances populares anônimos do Nordeste, a peça relata as agruras da dupla de sertanejos João Grilo e Chicó, que tem de inventar as mais diversas histórias para sobreviver.	Teatro Dulcina (Rua Alcindo Guanabara, 17, Rio de Janeiro. Tel. 021/262-3558).	De 5 a 19. Retoma em 8/1/98. 5ª, 6ª e dom., às 20h, sáb., às 21h. R$ 10.	A peça é uma das preciosidades do teatro brasileiro. Com humor peculiar, critica a sociedade e o mundanismo em personagens ardilosos, que simbolizam o regional e o universal do caráter brasileiro.	Desde o início, a figura do palhaço – que representa o autor – dá o tom do espetáculo, aproximando o circo e sua magia do "circo da sobrevivência".	No centro do Rio há restaurantes tradicionais, como o Albamar, na Praça 15, entre os mais antigos da cidade.
	Promiscuidade, de Pedro Vicente, com direção de Marcia Abujamra. No elenco, Fernando Alves Pinto, Lavínia Pannunzio e Regina França. Daniela Thomas e Marcelo Larrea assinam a cenografia.	Um rapaz e duas moças vivem um triângulo amoroso. No entanto, a promiscuidade sugerida pelo título não se refere à vida sexual dos três, mas ao caos gerado pelo cruzamento incessante de informações no mundo atual. Insatisfeito, o trio planeja transformar o mundo por meio de terrorismo, como a explosão de shopping centers durante a madrugada.	Porão do Centro Cultural São Paulo (Rua Vergueiro, 1.000, São Paulo. Tel. 011/277-3611).	Até dia 21. Retoma em 15/1/98. De 5ª a sáb., às 21h30, dom., às 20h30. R$ 12.	O jovem dramaturgo Pedro Vicente, vencedor do prêmio Nascente, da USP, demonstra ser muito criativo. Outra boa referência é o ator Fernando Alves Pinto, elogiado pela mitológica revista francesa *Cahiers du Cinema* por sua atuação no filme *Terra Estrangeira*.	A peça estimula a reflexão sobre os prós e contras do excesso de informações, que está gerando mudanças ainda não totalmente assimiladas pela sociedade mundial. Há ainda uma atração à parte: o porão do Centro Cultural adaptado ao cenário abstrato de Daniela Thomas.	Para um jantar depois do espetáculo, pode-se ir até a Alameda Santos e experimentar o Don Fabrizio, tradicional restaurante italiano internacional.

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / EXCETO: O LAGO DOS CISNES: AGÊNCIA ESTADO / QUASAR: PAULO REZENDE/ABRIL IMAGENS / PROMISCUIDADE: JOÃO CALDAS

Vozes que ecoam do claustro

O Mosteiro de São Bento, em SP, às vésperas dos 400 anos, lustra a tradição com programação de Natal ecumênica que inclui Bach e Vivaldi

Por Daniela Rocha
Ensaio fotográfico de Ed Viggiani

Vista parcial do coro da Igreja de São Bento: um canto alheio ao desconcerto do mundo numa das áreas mais agitadas de São Paulo

Na Igreja do Mosteiro de São Bento – oficialmente designada Abadia de Nossa Senhora da Assunção –, que começou a ser erguido há 399 anos na colina que ladeia, a leste, o Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, 40 vozes monásticas elevam-se a Deus todos os dias em delicado uníssono. As palavras em latim se ouvem distintas, e o canto ecoa e prevalece sob a alta abóbada arcada. O mosteiro, que comemora os 400 anos de fundação em 1998, terá extensa agenda comemorativa, que se abre já neste Natal com extraordinária programação musical *(leia artigo e quadro adiante)* para seu órgão – entre os melhores do mundo – e para o canto coral.

O epicentro do mais ruidoso movimento de São Paulo está logo atrás das portas monumentais da igreja, mas o canto soa distante do mundo imediatamente ao redor como a terra do céu. Aos domingos, quando o exterior subitamente se vê despovoado e se aquieta, as vozes dirigem-se a seu maior público semanal como em catequese. Fiéis, amantes da música, turistas e curiosos eventuais acorrem à missa conventual das 10h para ouvi-la em música "que fala para a alma das pessoas", como diz dom Luiz Cesar de Proença, o contador do Mosteiro de São Bento, cujas paredes se estendem ao lado da igreja como braço e arrimo.

Os monges beneditinos de São Paulo entoam o canto gregoriano da mesma forma que o entoavam seus predecessores europeus há mil anos, à época em que o papa Gregório 1º instituiu o canto na Ordem Beneditina. Os monges o têm como instrumento de acesso à intimidade divina, uma chave que não se presta a lima, polimento ou atualização e deve ter sua integridade preservada para garantir o poder devocional de seu caráter. Empenhados em ritos e rearticulando simbolos inalterados há séculos, os beneditinos cantam cinco vezes ao longo do dia, do laudes, o louvor ao amanhecer, às 5h30, até as vigílias e completas, às 19h, oração final que completa o dia. Sua rotina é intensa, disciplinada e cercada de mistérios. Seus paramentos sóbrios, chamados de casulas, conferem ao claustro – a moradia dos monges – um movimento etéreo. Em suas celas, eles diariamente se confinam para 30 minutos de leitura bíblica e meditação pessoal, além das orações obrigatórias em conjunto. "Preferimos cultivar a liturgia de forma conservadora em busca de sua beleza e da manutenção da sua arte", diz dom Luiz.

Teto da basílica retrata São Bento em Roma, entre estudantes (no alto). Abaixo, a imagem da Madona com o Menino Jesus nos braços. À esquerda, uma parte do claustro, proibida às mulheres

Para o visitante, o mosteiro pode proporcionar um hiato de intimismo divino que parece impossível em qualquer outro ponto de São Paulo; é um território intocado pela incerteza dos tempos, com o altaneiro distanciamento dos templos que guardaram o classicismo da turbulência medieval e o transportaram até a Renascença. A igreja do mosteiro, como acontece com as igrejas beneditinas, cheira a incenso, metáfora da oração, que deve chegar a Deus como a fumaça perfumada que sobe pelo ar. É um oásis de silêncio e de sabedoria no burburinho dos camelôs e do trânsito de carros, no desencanto da deseducação e das tragédias urbanas cotidianas. Sua arquitetura é preciosa e solene, seu acervo de arte sacra é excepcional, e, entre os 80 mil volumes de sua biblioteca, encontram-se preciosidades – como uma cópia do pergaminho assírio *Codex Hamurabi* – que só podem ser consultados por homens – mulheres não adentram as dependências do mosteiro – e com autorização.

Tanta solenidade concentra o notável concerto da história brasileira no período colonial, desde quando, em 1598, a Câmara da Vila de São Paulo doou o terreno aos beneditinos para que construíssem um pequeno convento. Nessa mesma área ficava a taba do cacique Tibiriçá, uma espécie de bom selvagem eleito pela história oficial, importante na aproximação dos índios com os portugueses e que salvou a pequena vila do ataque dos tamoios. No mosteiro, mais precisamente em frente ao altar-mor da basílica, está um medalhão monumental indicando a sepultura perpétua do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, o Caçador de Esmeraldas, que, durante o século 17, dizimou grupos indígenas em busca da pedra preciosa. Paes Leme foi protetor dos beneditinos e doou terras e dinheiro para a expansão do convento com a condição de ter ali, no solo que pertencera a Tibiriçá, sepultura para si e para seus descendentes. Assim se fez. As pedras verdes apareceram no caminho percorrido pelo bandeirante quatro séculos depois. O silêncio tumular de sua glória e de seu fracasso, perenizado por uma placa de bronze cravada no chão, só é quebrado pelo canto gregoriano, que dura no tempo, alheio ao desconcerto do mundo.

O mosteiro concentra o notável concerto da história brasileira. No chão que já pertenceu ao cacique Tibiriçá, o nosso bom selvagem, que facilitou o contato dos portugueses com os índios, jaz o corpo do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, que sonhou esmeraldas e dizimou índios.
No alto, dom Rocco, reitor do Colégio São Bento, lê um dos 80 mil volumes da fantástica biblioteca do mosteiro, uma das maiores do país. Criada no ano de 529, a Ordem dos Beneditinos foi, durante toda a Idade Média, umas das principais guardiãs da cultura clássica, o que o escritor italiano Umberto Eco registrou no romance *O Nome da Rosa*

A tal desconcerto, diga-se, os beneditinos têm respondido ao longo da história com uma tradição preservacionista das mais fecundas, a despeito de reveses e dificuldades. A ordem foi criada por São Bento em 529 e teve por berço o Mosteiro de Monte Cassino, na Itália, destruído em 1944 durante a Segunda Guerra. A ordem virou um modelo para outras organizações religiosas. O lema que lhe serve de guia – *Ora et Labora* –, exalta a oração e o trabalho, aos quais se agregaram também o estudo e a arte, daí que a idéia normalmen-

te associada a monges copistas, especialistas em artes, filigrana e música, remeta aos beneditinos. A Congregação de São Mauro, por exemplo, fundada na França em 1618, foi um dos maiores viveiros de eruditos do século. Parte dessa esfera, aliás, está magnificamente retratada no romance *O Nome da Rosa*, do italiano Umberto Eco. Na ficção, Jorge de Burgos, um monge, tenta impedir que seus contemporâneos tenham acesso a um suposto trecho perdido da *Poética*, de Aristóteles, justamente aquele que autorizaria o riso. Na escuridão de sua cegueira, Jorge guardava as luzes. A Revolução Francesa e seu anticlericalismo decidiram extinguir a ordem no país, restaurada só em 1893 pelo papa Leão 13. Vivendo tempos bem menos sombrios, o beneditino Mosteiro de São Bento, o de São Paulo, não foge à tradição de ser um abrigo das artes. Toda a decoração interior da igreja, incluindo os afrescos e pinturas murais, são de autoria do monge Adelbert Gresnicht. Ele foi chamado da Bélgica especialmente para projetar os desenhos. A Primeira Guerra o reteve no Brasil, e ele próprio acabou executando a obra.

A Abadia de Nossa Senhora da Conceição é rica ainda em detalhes que demandam a atenção de quem visita um museu. Um exemplo são os pilares do suporte do órgão, onde estão as figuras que representam o *Ora et Labora*, em madeira entalhada, de autoria do escultor alemão Heinrich Waderé, que é responsável por outras imagens de santos e por um altar. À direita de quem entra na igreja, pode ser visto o ícone dedicado a Nossa Senhora de Kasperovo, do monge Ivan Gaponov, feito em 1894. É uma imagem pintada em prata e esmalte com o véu cravejado com cerca de sei mil pérolas barrocas. Não é possível calcular seu valor se ela estivesse sujeita às regras do mercado. Além da contribuição dos estrangeiros, a Igreja de São Bento possui obras de artistas brasileiros, como as estátuas do próprio santo e de sua irmã gêmea, Santa Escolástica, em barro ressequido, que ladeiam o altar-mor. Ambas são de autoria de frei Agostinho de Jesus e datam de 1650. Uma infinidade de objetos dos séculos 17 e 18, como turíbulos, bandejas, crucifixos, cálices e coroas, muitos de autoria desconhecida, integram o acervo. Formam ainda o mosteiro uma capela contígua e uma igrejinha do Colégio São Bento, com vitrais, altar e pintura de Thomaz Scheuchl e Notker Becker, todos do início do século.

O complexo do São Bento, em São Paulo, fiel a uma tradição da ordem, mas agora renovada, dedica-se também ao ensino, da educação infantil ao segundo grau. Desde 1980, admite meninas. A mensalidade está em torno de R$ 400. Pelos bancos da escola já passaram alguns nomes importantes da intelectualidade paulista, como o historiador Boris Fausto e os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos, e alguns políticos, como o ex-governador e hoje deputado Franco Montoro (PSDB-SP), de sólida militância católica. "Focamos a formação intelectual, mas não só isso. O aluno não é um disquete de computador, ele precisa de formação consistente", diz dom Rocco, o reitor. Por formação consistente entenda-se também aprendizado religioso e musical, além do currículo obrigatório do MEC. "A música desenvolve a acuidade auditiva, rítmica, visual e até física", diz dom Rocco, que é músico de formação e assume o posto do "vice-organista" oficial do mosteiro. "*Ora et labora*", escreveu São Bento há 14 séculos nas altitudes do Monte Cassino. Assim seja! ■

A Basílica Nossa Senhora da Assunção aberta aos fiéis durante todo o dia (ao lado) e durante uma das cerimônias (abaixo). Toda a decoração interna da igreja, incluindo os afrescos e pinturas murais, são do monge belga Adelbert Gresnigt, chamado especialmente para executar o trabalho. A Primeira Guerra Mundial o reteve no Brasil. Seguindo a tradição dos mosteiros beneditinos, desde a Idade Média um celeiro de talentos e intelectuais, o Mosteiro de São Bento conserva um notável acervo artístico, promove um festival internacional de órgão e ainda se dedica à educação. "*Ora et labora*", ensinava São Bento nos idos do século 6

Quem e Quando

Programação do mês inclui estrelas da música barroca e coral anglicano

FESTIVAL INTERNACIONAL SÃO BENTO DE ÓRGÃO

Na sua quarta edição, o evento encerra a temporada de 1997 com três concertos. No dia 4, quinta-feira, às 20h30, Christophe Mantoux, organista titular da Igreja de Saint-Séverin em Paris e professor do Conservatório de Strasbourg, interpreta J.S.Bach, Jean Alain e Duruflay. No dia 11, quinta, às 20h30, apresenta-se Paolo Crivellaro, 1º prêmio no Concurso Internacional de Órgão de Roma, em obras de Vivaldi, Bach e românticos italianos. No dia 16, terça, também às 20h30, José Luís de Aquino, organista titular do Mosteiro de São Bento e professor da Unesp, executa Liszt, Vivaldi e Bach, com destaque para os corais Schübler.

CHOIR OF CHRIST CHURCH CATHEDRAL OXFORD

O tradicional coral anglicano, fundado em 1526 por John Taverner, excursiona pelo mundo todo. Integrado apenas por vozes masculinas, reúne 16 sopraninos e 12 adultos, entre alunos e funcionários da escola, leigos e estudantes universitários. Com vários álbuns gravados, já cantou com Plácido Domingo, com a English Chamber Orchestra e The Academy of Ancient Music. Sob regência de Stephen Darlington, os coralistas apresentam canções inglesas de natal. Dia 9, terça, às 20h.

ORATÓRIO DE NATAL, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

O Coro e a Orquestra Sinfônica de SP encerram a temporada de 1997 com programa dirigido pelo maestro austríaco Martin Sieghart, regente titular da Bruchner Orchestra e diretor da ópera de Linz. Os solistas convidados são a soprano inglesa Anelies Chapman, a mezzo-soprano alemã Barbara Hölzl e o tenor austríaco Johannes Chum. As seis cantatas que compõem o índice BWV 248 são divididas em dois concertos, com apresentação das três primeiras – *Nativitatis Christi* – no dia 18, às 21h, e as três seguintes – *Festo Circumcisionis Christi*, *Domenica post Festum Circumcisionis Christi* e *Festo Epiphanias* – no dia 19, às 21h.

Vista de parte dos cerca de sete mil tubos do órgão fabricado pela Casa Walcker, da Alemanha. Projetado especialmente para o mosteiro, foi inaugurado em 1954 e é um dos melhores do mundo

NEM TUDO O QUE PARECE É CANTO GREGORIANO

O mosteiro se abre a obras protestantes, com destaque para Bach, aquele em que todo músico acredita mesmo não acreditando em Deus

Por Regina Porto

Por "canto gregoriano", termo emprestado de São Gregório, o papa do século 7 que estabeleceu a unificação do canto litúrgico, passou a se compreender, equivocadamente, a partir do século 20, todo o conjunto de repertório monódico *a cappella*. Antes de 1903, usava-se apenas a palavra "cantochão". Os mais rigorosos preferem considerar como melodia gregoriana oficial somente aquela dos serviços romanos do século 7 ao 9 e as incidências musicais específicas, como o uso de escalas modais eclesiásticas, rítmica livre e pequena amplitude melódica – caso dos beneditinos.

Na fé religiosa ou na busca do belo, o Mosteiro de São Bento atrai bastante público: o palco, que serve também a orações diárias sob forma de recitativo (o *reto tonus*, entoação apoiada sobre uma única nota musical), empresta regularmente sua acústica perfeita para grandes concertos. Apoiada sobre o Concílio Ecumênico Vaticano 2, a ordem convive com manifestações musicais de distintas profissões de fé em programas extralitúrgicos.

A missa pentecostal de Richard Landry, compositor norte-americano e parceiro de Philip Glass, teve estréia em 1991 no Mosteiro, que também já se abriu para a música negra do grupo Mount Moriah, da igreja batista do Harlem. No fim do ano, tornaram-se já tradicionais os concertos corais de Natal dos anglicanos, e, há quatro anos, a igreja sedia o Festival Internacional de Órgão, coordenado por José Luís de Aquino, instrumentista-titular da igreja, em dois meses de programação que inclui o secular repertório contemporâneo.

Se nem toda a freqüência é medida pela mesma fé, a unanimidade do público é movida pela transcendência musical que ecoa pelo mosteiro. Ou, como diria Maurício Kagel, compositor deste século, "é possível que nem todos os músicos acreditem em Deus, mas todos acreditam em Bach". É de Johann Sebastian Bach – o músico que compunha para se comunicar com Deus, na mais perfeita concepção matemática da Criação – a monumental obra luterana que será ouvida no Mosteiro de São Bento nos dias 18 e 19, às 21h.

Seu *Oratório de Natal*, que reúne seis de suas *Cantatas*, será apresentado em duas partes em concerto internacional do Coro e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dirigido pelo maestro austríaco Martin Sieghart (diretor da Ópera de Linz), com os solistas Anelies Chapman (soprano), Barbara Hölzl (mezzo-soprano), Johannes Chum (tenor) e Reinhard Mayr (baixo). Ainda que não se trate de uma interpretação autêntica (os instrumentos são modernos, e os registros de vozes, diversos do original), o programa oferece uma rara oportunidade para se apreciar toda a magistral arquitetura musical engendrada por um dos maiores gênios da cultura ocidental.

O mestre-cantor alemão estreou nos pequenos auditórios da Igreja de São Tomás, de Leipzig, suas cerca de 300 cantatas para o calendário litúrgico luterano (cem delas foram perdidas). Os seis índices que constituem o *Oratório de Natal* foram destinados à execução em seis domingos sucessivos, entre a Natividade e a Epifania. Embora fiel aos dogmas protestantes e ciente das exigências dos postos que ocupava na Igreja, Bach emprega, nesse oratório (ouvido pela primeira vez em 1734), não só trechos bíblicos e corais luteranos, como versos livres de poetas desconhecidos.

Os pilares do texto são relatos do nascimento do Menino, a experiência dos pastores (que ele acentua com sons de oboés *d'amore* e da *caccia*), a fuga de Maria e José, o batismo e a chegada dos sábios do Oriente. Mesmo de acordo com as descrições da Bíblia Luterana, o fim último de Bach não é o drama realístico nem a obediência aos detalhes da narrativa, mas uma interpretação da mensagem e da profecia anunciada.

No plano estrutural e expressivo, o compositor atinge, nas *Cantatas*, um grau de perfeição musical e universalidade desconhecido. Levou o gênero ao apogeu, embora – aos critérios de seus contemporâneos – fosse considerado ultrapassado. Na verdade, depois de Bach, as cantatas não passam de obras de circunstância em alguns poucos autores.

Sua versão mais autorizada, nos dias de hoje, pertence ao maestro, violoncelista e musicólogo austríaco Nikolaus Harnoncourt, responsável pela releitura histórica integral da obra. O *Oratório de Natal* pelo Concentus Musicus Wien em instrumentos de época traz os Meninos Cantores de Viena (com solo de sopranista), o Chorus Viennensis e os cantores Paul Esswood (contralto), Kurt Equiluz (tenor) e Siegmund Nimsgern (baixo). Esse álbum duplo fundamental de uma boa discoteca, gravado originalmente em 1973 e remasterizado pela Teldec Classics, chega ao mercado nacional neste fim de ano pela Warner Music.

A prática da música como meio de elevação moral e religiosa não prescinde do espaço acústico planejado. No prédio do Mosteiro de São Bento, em São Paulo, a liturgia monástica – a mais tradicional da igreja católica – mantém viva essa experiência simbólica que remonta a um ritual ainda anterior: a prática diária do canto medieval dos cristãos beneditinos.

Às 7h da manhã, de segunda a sábado, por uma hora e meia, os monges fazem a missa católica *a cappella* (sem instrumentos); aos domingos, é apresentada às 10h com acompanhamento de órgão. Também diariamente, às 17h25 (aos domingos às 16h55), são entoadas, por meia hora, às vésperas, orações originárias da tradição judaica de se cantar ao pôr-do-sol. O rito é complexo: envolve os 150 salmos de Davi, introduzidos por antífonas próprias a cada apóstolo ou dia santo, em liturgias que obedecem, a cada ano, uma seqüência diferente, num universo de três possibilidades.

Os beneditinos são homens eruditos. Sua clausura, silêncio e disciplina, proverbiais. Mas seus ritos não são fechados. As portas da nave ficam abertas a partir das 5h aos fiéis, aos místicos, aos curiosos e aos aficionados por música religiosa – ou, particularmente, por canto gregoriano, um setor do mercado fonográfico mundial que conheceu recentemente um aumento sem precedentes.

Ecos das canções sem palavras

Identificados pelo fôlego divino com que os gênios insuflam a arte, Pixinguinha e o americano Louis Armstrong se abraçam na foto de 1971 (à esquerda). A posteridade confirma o mestre brasileiro, nascido há 100 anos, como pai da linguagem instrumental nacional e referência definitiva para músicos como os do Núcleo Contemporâneo (1), Paulo Bellinati (2) e Roberto Sion (3)

Muita verve e pouca divulgação modulam a obra dos herdeiros de Pixinguinha, o mestre do instrumental

Por Maria Luiza Kfouri

Canta-se muito no Brasil. Dos saraus coloniais e pregões de rua do começo do século às trilhas sonoras dos shopping centers com um pé no século 21, a modalidade canção – o solo vocal acompanhado da palavra – é a mais perfeita expressão do gosto musical brasileiro. O que essa preferência nacional pelo verbo cantado revela ainda não é tão claro quanto o que ela acaba por encobrir, relegando ao segundo plano: a música instrumental brasileira, uma das melhores do mundo. A justiça do título pode ser evidenciada com um simples exercício de imaginação que desnude algumas de nossas melhores canções das tramas com que foram envolvidas pelos arranjadores e pelos instrumentistas. Tecelões sonoros do anonimato, porém, esses músicos estão sempre por trás do cantor, e não é regra que o ouvinte se pergunte de quem é aquele solo maravilhoso de flauta ou saxofone no arranjo de um grande sucesso. Quem se faz a pergunta também não encontra a resposta com facilidade. Pesquisar a discografia brasileira é lutar para identificar os músicos que participam das gravações, porque nem mesmo as gravadoras e seus produtores se preocupam em relacionar instrumentos e instrumentistas de cada faixa do disco. E, muitas vezes, aquela flauta ou aquele saxofone está sendo tocado por ninguém menos que Pixinguinha...

Melhor deixar o coração bater feliz e se inspirar exatamente nele, o pai do arranjo moderno na música brasileira, que teria completado 100 anos em abril, para apreciar o panorama instrumental contemporâneo. Matriz criativa e generosa, Pixinguinha, ao mesmo tempo em que erigiu uma obra própria e genial, inventou também uma linguagem para os outros músicos. Não se trata de força de expressão. Por volta dos anos 30, com o surgimento da gravação elétrica e a necessidade de se sofisticar a instrumentação das canções, ele passava para a pauta as criações de seus colegas que não sabiam escrever música. Nessa tarefa, consertava os erros da composição, os compassos "quebrados", as notas inadequadas. Ao elaborar um arranjo, ele praticamente se tornava co-autor da melodia, enriquecendo-a com introdução e passagens musicais que o autor nem havia imaginado. E alguns desses arranjos acabaram por incorporar-se à música, como parte da composição.

Músico de sete fôlegos, flautista e saxofonista, arranjador e regente, foi Pixinguinha quem criou, na gravadora RCA, uma orquestra própria para acompanhar a maioria das gravações lá

FOTOS: PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO/AE / GAL OPPIDO

realizadas. A Orquestra Victor Brasileira, que existiu de 1929 a 1940, reunia músicos de renome, como Donga, Luís Americano, Luperce Miranda e Luciano Perrone, além das participações especiais de muitos outros instrumentistas. Um deles viria a se consagrar como maestro de fama internacional: Eleazar de Carvalho. Tocador de tuba da banda do Corpo de Fuzileiros Navais, Eleazar foi convidado por Pixinguinha para participar de várias gravações, inclusive a de *O Teu Cabelo Não Nega*, de Lamartine Babo e Irmãos Valença, realizada em 1930 pelo cantor Castro Barbosa.

O solo fértil da música brasileira já estava devidamente semeado pelas lições do mestre quando, dos anos 50 em diante, Pixinguinha começou a rarear suas participações como arranjador e instrumentista. Muitos outros grandes músicos e arranjadores já haviam florescido ao seu lado – como Radamés Gnattali – ou estavam prestes a brotar – como Tom Jobim. Seria razoável que uma carreira tão profícua tivesse enriquecido o artista. Mas ele era um compositor e instrumentista brasileiro, não um cantor, e quando morreu, em 1973, morreu pobre. São os ouvidos treinados dos estudiosos que o reconhecem e impedem que muitos de seus trabalhos passem despercebidos ou sejam esquecidos, já que em alguns discos dos quais participou como arranjador e instrumentista seu nome nem sequer aparece.

Contudo – e apesar de tudo – a velha máxima de que os bons exemplos frutificam se confirma. De Pixinguinha pra cá, são incontáveis os arranjadores e instrumentistas que fazem jus a sua arte. Acompanhando cantores ou formando seus próprios conjuntos de música instrumental, há nomes como Lyrio Panicalli, Cyro Pereira, Portinho, Rogério Duprat, Damiano Cozella, Júlio Medaglia, Paulo Moura, Moacir Santos, Jacob do Bandolim, Luiz Eça, Chiquinho de Morais, Baden Powell, Altamiro Carrilho e João Donato. Também integram esse panteão músicos como Francis Hime, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, César Camargo Mariano, Wagner Tiso, Dori Caymmi, Cristóvão Bastos, Novelli, Nelson Ayres e o Zimbo Trio – o conjunto recordista de longevidade, que há 33 anos mantém a mesma formação e que não sobreviveu apenas como acompanhante das grandes Elis Regina e Elizeth Cardoso. Mais recentemente, despontam os trabalhos de Henrique Cazes, Marco Pereira, Rique Pantoja, Luiz Avellar, Leandro Braga, Maurício Carrilho, Jaques Morelenbaum, Jaime Alem, Paulo Bellinati e muitos outros, injustiçados pela não-citação, mas muito bem representados pelos mencionados.

Desde os tempos do Café Assírius, no Rio, onde tocava com sua banda nos anos 20 (acima), Pixinguinha transpunha para a pauta as composições dos colegas, consertava erros e criava arranjos, definindo uma linguagem instrumental que se renova nos trabalhos de grupos como Corda Coral (à esquerda) e Banda Mantiqueira (à direita)

FOTOS DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

FOTOS GAL OPPIDO

As gerações que insistem em se suceder e em levar adiante a chamada "linha evolutiva da música brasileira", no entanto não encontram muitas veredas abertas. Nas grandes e multinacionais gravadoras, só trabalham como arranjadores e acompanhantes, e, às vezes, em reedições de discos mais antigos de algum nome que esteja em evidência no momento. Sobram as de pequeno porte, e gigantesca coragem, que, depois da extinção da Som da Gente, são um grupo seleto formado por Kuarup, Velas, Visom, Caju Music, Leblon Records e, mais recentemente, pelo Núcleo Contemporâneo, uma iniciativa de músicos liderada pelo pianista, arranjador e compositor Benjamim Taubkin. Em pouco tempo de existência, o Núcleo já colocou seis títulos no mercado, os três primeiros como parte do Projeto Memória Brasileira: *Viva Garoto*, que recupera gravações do pai do violão moderno brasileiro; *Arranjadores*, gravado ao vivo com a Orquestra Jazz Sinfônica e a Banda Savana e arranjos de Cyro Pereira, Nelson Ayres, Maestro Cipó, Duda do Recife, José Roberto Branco e Moacir Santos; e *Memória do Piano Brasileiro*, reunindo gravações de Carolina Cardoso de Meneses, Dick Farney, Luiz Eça e Maestro Gaó. Os outros três lançamentos trazem os compositores, saxofonistas e flautistas Teco Cardoso (*Meu Brasil*); Mané Silveira (*Bonsai Machine*) e o recém-lançado *A Terra e o Espaço Aberto*, do próprio Benjamim Taubkin, com as participações de Marcos Suzano na percussão, Toninho Carrasqueira, flautas, e Lui Coimbra, violoncelo, charango e violão. Lui Coimbra e Marcos Suzano fazem parte do excelente grupo instrumental Aquarela Carioca, que já tem três discos lançados – dois pela Visom e o mais recente pela Velas – e acompanha Ney Matogrosso no disco *As Aparências Enganam*, lançado em 1993.

No balanço final, portanto, nem tudo é silêncio. Algumas gravadoras insistem na música instrumental. Mas, no meio do caminho até o ouvinte, existem ainda outros obstáculos, entre eles, a divulgação dos lançamentos. Poucas emissoras de rádio veiculam esse estilo musical e entre as TVs, com exceção das educativas – Cultura-SP e TVE-RJ –, nenhuma tem nem um programinha sequer voltado para a música instrumental. É essa a grande dificuldade com que as pequenas gravadoras e a produção independente se defrontam: a falta de espaço na mídia eletrônica. Por que isso acontece com a "música sem letra" num país de instrumentistas geniais já é outra questão. ▮

O que está acontecendo

O movimento dos músicos instrumentais brasileiros

Duo inédito - O saxofonista Roberto Sion e o acordeonista Toninho Ferragutti inauguram um duo instrumental inédito. Em dezembro, lançam o CD *Oferenda*, em Tóquio, seguindo para Nova York, em janeiro, com o mesmo programa.

Quartetos pioneiros - O violonista e compositor Paulo Bellinati, desde 1989 artista exclusivo da Guitar Solo Publication, de San Francisco, edita seus dois primeiros quartetos para violões escritos para os grupos Quarternaglia e Los Angeles Guitar Quartet.

Em São Paulo - Os 13 instrumentistas da Banda Mantiqueira estarão no Supremo Musical (Rua Oscar Freire, 1.000, tel. 011-852-0950) nos dias 2 e 9, às 21h, com composições próprias e arranjos de metais. Dia 4, às 21h, no Armazém (Rua Mourato Coelho, 1.373, tel. 011-211-1866), o trio Corda Coral, em cordas e madeiras, mostra o repertório do primeiro disco.

• O Núcleo Contemporâneo e a Orquestra Popular de Câmara fazem dois concertos com convidados no Centro Cultural São Paulo. No dia 17, com Isaias & Seus Chorões, o encontro de dois estilos de choro – o contemporâneo e o regional. E no dia 18, com o Grupo Cupuaçu, músicas da tradição maranhense, como bumba-meu-boi, cacuriá e ciranda.

• Música brasileira instrumental pode ser ouvida, em São Paulo, na programação regular da Rádio Cultura AM (1200 MHz), com instrumentistas e arranjadores devidamente creditados. O senão fica por conta da qualidade sonora da emissão, tecnicamente abaixo da crítica.

Som premiado - Encerram-se no dia 15 de dezembro as inscrições para o 1º Prêmio de MPB Visa Instrumental, promovido pela Rádio Eldorado. O vencedor recebe R$ 10 mil, grava um CD pelo selo Eldorado e ganha uma bolsa de estudos no Berkley College of Music, nos EUA. Informações pelo tel. (011) 254-6842.

MÚSICA

O batismo do veterano

Cyro Pereira lança o CD *50 Anos de Música Brasileira*

Meio século de carreira como maestro e arranjador foi o tempo preciso para que Cyro Pereira pudesse ouvir seu trabalho em disco. Produzido pelo selo Pau Brasil, *50 Anos de Música Brasileira* foi gravado este ano no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, e mixado em Oslo, Noruega. Merecido investimento em um dos mais importantes nomes da história da música instrumental brasileira.

O diretor de orquestra dos lendários festivais da Record, cujo *cast* integrou por 24 anos, é respeitado por diferentes gerações de músicos populares e eruditos – dos consagrados aos principiantes. Leva uma vida modesta. Não ficou rico, nem gostaria de sê-lo. "Estou muito feliz com a minha profissão: ela me deu tudo o que eu queria." Casado há 44 anos com a ex-cantora Esther de Souza, três filhos, ele leciona orquestração na Unicamp desde 1989 e na Universidade Livre de Música, da qual foi membro-fundador, em 1990. Mas é categórico: "O que eu gosto mesmo é de reger e de compor".

O disco, que será lançado no Masp (dia 19, às 21h) com concerto da Jazz Sinfônica dirigida por ele e por Mário Valério Zaccaro, reúne sete obras. Com exceção de *Carinhoso*, todas são de sua autoria. O clássico de Pixinguinha ganhou um arranjo magistral: as variações enriquecem a obra sem descaracterizar a que é uma das melodias brasileiras mais bem construídas. *Poema para Jobim* foi composta em tributo ao autor de *Dindi* e *Triste*, duas obras citadas na composição, e em *O Fino do Choro* o maestro homenageia todos os grandes do gênero. Ele mesmo escreveu dois chorinhos: *Solito*, para clarinete, e *Cuidado com o Degrau*, com um inaugural corne inglês.

A música brasileira fundamental está no ouvido de Cyro Pereira. E também o domínio da escrita, que desenvolveu com o maestro Gabriel Migliore, seu parceiro por mais de 20 anos. Duas partituras de fôlego – a *Rapsódia Latina* e a *Fantasia para Piano e Orquestra Sobre Temas de Ernesto Nazareth* – resumem tudo o que ele sabe e mostram bem quem é Cyro Pereira. "Só vivi de música, e a música me ensinou tudo da vida". – REGINA PORTO

A ciência de Gil

A universalidade de *Quanta*, o show, volta com novo formato, em duas horas de força atômica, poesia da relatividade e dança cósmica. Por Carlos Rennó

Para terminar a temporada 1997 do espetáculo *Quanta* no mesmo lugar onde começou, em abril, Gilberto Gil retorna este mês a São Paulo para uma temporada de duas semanas no Palace. O show, levado a quase todas as capitais do Brasil, volta alterado e naturalmente amadurecido por oito meses de exibições nacionais – e internacionais: foram 24 as cidades visitadas por Gil e banda na Europa e, nos Estados Unidos, quatro.

Em sua versão inicial, *Quanta* durava nada menos que duas horas e 45 minutos – um tempo longo para os padrões de show de música popular. O espetáculo atual, reduzido a duas horas, não mais inclui composições como *Dança de Shiva* e *Graça Divina*, entre outras criadas especificamente dentro do tema "quântico". Nessa linha permanecem as mais representativas, e que constituem a espinha dorsal do show, completado por sucessos da carreira do artista. Essa foi a alternativa encontrada por Gil para estabelecer melhor balanceamento entre as informações novas e as já decodificadas, facilitando a assimilação do espesso material de que é composto *Quanta*.

Gil abre o show com a música que fez sobre letra de Arnaldo Antunes, *A Ciência em Si*, seguida do samba-enredo *Ciência e Arte*, de Cartola e Carlos Cachaça, composição que cita dois símbolos oficiais da arte e da ciência no Brasil (Pedro Américo e Cesar Lattes). A sua poética condoreira se contrapõe, dialeticamente, à canção de Gil que consiste na suma do trabalho: *Quanta*.

A canção mais popular do disco, *Estrela* – recepção poética ao nascimento da menina Estrela, filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz – instaura um delicado contraste com a densidade conceitual da abertura. O que vem a seguir são temas que vão de uma homenagem a Dorival Caymmi *Buda-Nagô*, à reedição de *Expresso 2222* (típica farra nordestina), passando pelo afoxé *Palco* e dois reggae hits de Bob Marley, *Is This Love* e *Stir It Up*.

A antológica *Refavela* faz um dos números mais plásticos, em que os percussionistas Gustavo de Dalva e Leonardo Reis, nos atabaques, desenham passos inspirados no candomblé. *Vendedor de Caranguejo*, do baiano Gordurinha, sucesso na voz do paraense Ari Lobo nos anos 50, quer fazer referência tanto a Jackson do Pandeiro quanto a Chico Science. Está certa a sensibilidade que intuir o incansável Gil identificado nos (e com os) versos: poucos artistas da MPB trabalham tanto quanto ele.

Na seção intimista, Gil apresenta, em sofisticado violão pós-bossanovista, *Sim, Foi Você*, canção pré-tropicalista de Caetano, e *O Mar e o Lago*, que compôs para louvar o velho ator e compositor Mário Lago, figura histórica da MPB. Esse é um momento propício para se pensar (menos no plano objetivo das palavras do que no plano imaterial da melodia) em como se dá a transposição do sentido do amor na arte de Gil.

A volta da banda ao palco conduz ao tema da tecnologia computadorizada em investidas opostas: *Cérebro Eletrônico* faz o comentário crítico, quando ainda questionava os pretensos aspectos inumanos da invenção; e *Pela Internet*, o comentário apologético do artista-cidadão que já incorporou a rede mundial.

Em *Opachorô* Gil explicita do ponto de vista da fé religiosa um desejo pessoal de realização nacional ("Oxalá Deus queira/ Oxalá tomara/ Haja uma maneira/ Deste meu Brasil melhorar"). A música prenuncia o final dançante do espetáculo em dois afoxés fortes: o tema *O Gandhi Saiu à Rua*, do famoso bloco de Salvador que Gil recuperou há 25 anos, e *De Ouro e Marfim*, uma homenagem a Tom Jobim.

O show – "uma lição de modernidade", segundo Joe Pareles, do *New York Times* – resume toda a ambição criativo-filosófica embutida em *Quanta*, o disco, possivelmente a aventura mais ousada e radical de Gil nos últimos 15 anos. Havia muito tempo que ele não se propunha realizar um projeto conceitualmente tão denso, cuja parte nuclear se constituísse de canções que dessem conta da sua visão poética acerca das relações entre arte e ciência (*leia quadro*).

Não se tratava, evidentemente, de um tópico de apelo popular. É necessário mais do que um consciente desprendimento para um artista se dispor a enfrentar um desafio desse tipo. Até para se correr o risco comercial que uma experiência assim representa. Não bastasse isso, *Quanta* foi lançado num CD duplo (só posteriormente saiu uma coletânea simples).

O que inspirou Gil no tema foram as interseções entre as modernas descobertas científicas no campo dos quanta e as antigas intuições religiosas contidas nas filosofias orientais: o princípio da incerteza e da indeterminação. São pontos imprecisos por definição, mas que ele reelaborou com muita precisão poética: "Quanta do latim/ Plural de quantum/ Quando quase não há/ quantidade que se medir / qualidade que se expressar/ Fragmento infinitésimo/ Quase que apenas mental".

Naturalmente Gil não iria submeter sua imaginação à feitura de um tratado científico na forma de palavras cantadas. Suas canções expõem originalidade de visão e complexidade de tratamento, não podendo ser deglutidas apressadamente: como a literatura de Guimarães Rosa, elas têm de ser ruminadas.

Gilberto Gil no palco em *Quanta*, um show que deu o que falar até no NYT

FOTO SILVIO RIBEIRO/AE

Onde e Quando

A temporada de *Quanta* no Palace vai de 4 a 14 de dezembro – quintas feiras às 21h30, sextas e sábados às 22h e domingos às 20h. Av. dos Jamaris, 213, Moema, São Paulo. Tel. (011) 531-4900

A música das esferas

O binômio arte-ciência, expresso no CD Quanta, não é objeto de interesse recente de Gilberto Gil. Já em 1994, ele dava os seguintes depoimentos a Cristina Fonseca registrados pela TV Cultura de São Paulo:

- Arte e ciência são dois campos de manifestação do conhecimento e de expressão das grandes questões. A arte dá respostas no seu campo mais vasto, menos rigoroso, sem necessidade de prova ou objetividade do entendimento. A ciência, ao contrário, postula essas questões através da universalidade do sentido. É no século 20, com todo esse mundo de relatividades descoberto – grande relatividade, pequena relatividade, fractais, mecânica quântica – que arte, ciência e filosofia se reaproximam de um modo dramático.
- Conhecer o tempo para chegar ao eterno, conhecer o eterno para realizar o tempo. A ciência precisa de seus veículos para que o homem possa realizar seu concerto – o saber como instância onde tudo se concilia. Esses casamentos paradoxais estão o tempo todo na busca do poeta, do artista, dos que exercitam o poder da forma mais excelente, do cientista.
- A ciência não quer se submeter, não admite o sentido da transcendência. A sua perspectiva é a perspectiva do esgotamento, da atualização constante. O conhecimento tem de estar par e passo com a própria sombra da inteligência. A inteligência é a sua sombra. Que luz é essa que faz a sombra? A ciência não quer viver com a idéia de Deus. Einstein, que era um teocientista, queria provar a unidade possível de um princípio pertinente a todas as coisas.
- A miséria que ainda assola vários seres humanos pertence também aos privilegiados; e os privilégios do acesso ao conhecimento também pertencem, paradoxalmente, aos muitos desprivilegiados. Este pertencer comum e interativo, intercambiado, é um dos mistérios atômicos, uma característica própria do comportamento do átomo, típico do moderno. O sentimento de exclusão vem da física clássica, não da física quântica.

A tradução musical do fervor e da sabedoria

O grupo Sequentia consagra a arte poética e sonora de 500 anos em obras que extasiam o público contemporâneo

Hildegard von Bingen (1098-1179), monja, visionária, feminista pré-moderna, compositora alemã, fundadora da Abadia de Rupertsberg. Dante Aleghieri (1265-1321), o autor da *Divina Commedia*, o poeta que inventou a língua italiana moderna. Oswald von Wolkenstein (século 14), cavaleiro, peregrino, compositor, uma das maiores figuras poéticas germânicas. O universo medieval destes personagens históricos é expresso em três discos do grupo Sequentia, trazidos ao mercado nacional pelo selo BGM/Harmonia Mundi.

A saga arqueológica, musical e cultural desse grupo germano-americano, fundado em Colônia, Alemanha, há exatos 20 anos por Barbara Thornton e Benjamin Bagby, abrange mais de quinhentos anos de música sacra e profana: arte dos menestréis, cantos religiosos dos séculos 12 e 13, canções de trovadores, lamentos e meditações da escola de Notre Dame, mística inglesa, repertório polifônico, peças litúrgicas monásticas, sátiras, poemas líricos, poéticos e filosóficos dos andarilhos.

Mais de uma dúzia de gravações, um Disco de Ouro na França, indicação para o *Grammy* de 1996, centenas de milhares de álbuns vendidos e prêmio Diapason D'Or são apenas dados de superfície. O grupo transformou-se em fenômeno por sua beleza sonora e por suprir a música de referências arquetípicas.

Jerusalem é o quinto disco do grupo dedicado à integral de Hildegard von Bigen. Essa cerimônia de consagração, composta pela monja em 1152 para sua abadia, serve-se de um vocabulário teológico para exaltar, com fervor sensual, o papel do feminino – a "noiva mística" – na história espiritual da humanidade.

Os líderes do grupo e seus CDs: Dante, Wolkenstein e von Bingen reinterpretados

Oswald von Wolkenstein, compositor que ousou todos os gêneros poéticos do século 14, é ouvido em suas canções autobiográficas e monofônicas – verdadeiros retratos feudais na celebração do amor, na angústia da guerra, na devoção religiosa. A obra-prima que o grupo revela foi redescoberta no século 19 e só reconhecida nestes últimos 30 anos.

O álbum mais original seguramente é *Dante and the Troubadours*. Sua referência é o tratado *De Vulgari Eloquentia*, sobre a perfeição poética em língua vernácula, em que Dante elege apenas seis, dentre quatrocentos trovadores franceses que viveram de meio século a um século e meio antes dele, como modelos de técnica, perfeição e ideal de linguagem: Aimeric de Peghuillan, Arnaut Daniel, Bertran de Born, Peire d'Alvernhe, Guiraut de Bornelh e Folquet de Marseilla. Sua música e poesia – canções de sete estrofes – resumem uma forma de arte altamente desenvolvida praticada por nobres letrados na gramática, retórica e oratória.

O núcleo fundamental do Sequentia – constituído por um trio de voz, harpa e *fiddle* (ou rabeca) – adapta-se aos repertórios em formações diferentes, podendo ser ouvido em conjuntos maiores (*Jerusalem* envolve grande conjunto vocal). Cada paisagem humana perdida nos séculos é reproduzida com vocação e rigor, em busca de uma experiência poética viva naquele que escuta.

No próximo ano, quando se comemora o nono centenário de nascimento de Hildegard von Bingen, o Sequentia irá regravar sua *Ordo Virtutum* (A Ordem das Virtudes), drama musical e sinônimo de clímax místico. A performance original foi registrada em 1982 e aclamada mundialmente como "a voz do êxtase". – RP

FOTOS MARCO BORGGREVE / DIVULGAÇÃO

Caranguejo perfumado

Mestre Ambrósio está no *cast* de gravadora multinacional

São seis ambrósios: Siba, Hélder Vasconcelos, Mazinho Lima, Sérgio Cassiano, Maurício Alves e Eder "O" Rocha. O primeiro deles, integrante do maracatu-metralhadora da trilha de *Baile Perfumado* (o filme, 1997), assina quase todas as faixas do primeiro, independente e até agora único CD da banda Mestre Ambrósio (lançamento de 1996, esgotado). Do Recife para o Brasil, do Brasil para o mundo. As gravadoras, com um pé no mangue desde Chico Science, não ignoraram. O melhor lance foi feito pela Sony, com quem o Ambrósio acaba de assinar contrato de exclusividade por três anos. O VIP Estúdio das Nuvens, no Rio, já está de prontidão: primeiro *single* antes do Carnaval e produto completo até abril.

Ambrósios de cara nova: instrumental nordestino gravado em ótimo estúdio

Ensaio de músicos

Nova mania de colecionador

Dizzy Gillespie em foto de Sedlik

As fotos de Jeff Sedlik são cobiçadas por *jazz maniacs* do mundo todo. Seus pôsteres, em alta definição, podem ser adquiridos a US$ 34 e, os autografados, a US$ 50. Pedidos pela Mason Editions – Tel. (001-213) 626-3323.

Timbres errantes

O jazz experimental une três músicos itinerantes

Só mesmo o jazz e só mesmo Paris para reunir os viajantes Dimos Goudaroulis, cellista grego, Michael Felberbaum e Bob Demeo, guitarrista e baterista americanos. Há dois anos, os músicos encontraram-se na cidade. Inventaram um novo código timbrístico para o gênero, um repertório original e uma leitura contemporânea de clássicos. Origens e títulos acadêmicos contam, mas não menos que o currículo individual de cada um no terreno do jazz. O grupo, que chega na linha experimental do Kniting Factory, o cultuado club de jazz de NY, toca no Rio com Iteberê Zwarg, baixista de Hermeto, e faz em São Paulo concertos no Sesc Consolação (dias 1 e 2) e Supremo Musical (dia 3), esse com o trombonista François de Lima. *Jam session* aguardada (dia 9) numa das melhores casas de Curitiba, a Kony's: Naná Vasconcelos na percussão.

Bob, Michael e Dimos reinventam o jazz

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Cello de categoria

Yo-Yo Ma é o artista do ano

O violoncelista de maior popularidade no mundo é premiado pela Gramophone

Sai a lista dos melhores na cena clássica de concerto segundo a Gramophone, influente publicação mensal inglesa. Gramophone Awards (patrocínio do Britannia Music Club) soma 23 prêmios e categorias. O cobiçado "Artista do Ano" foi conferido a Yo-Yo Ma, o mais requisitado, aventureiro e ousado cellista da atualidade. Nada lhe escapa: do repertório tradicional às investidas *pop* e estréias arriscadas. Fabricou seu próprio instrumento eletrônico: o yo-yola. E, no cinema, inspirou recentemente uma série canadense de seis filmes sobre as *Suítes* de Bach.

As estrelas de Natal

O espírito da Natividade chega, religiosamente, ao disco todos os finais de ano. Repertório dirigidíssimo e invariável: vale pelo peso dos intérpretes. Na coletânea produzida pela Teldec/Erato, figuram vinte temas de domínio público. As atrações de *Christmas With the Stars* atingem todos os gostos (ou quase): uma musa celta da new age (Enya), dois de três tenores (Carreras e Domingo), uma soprano versátil (Kiri Te Kanawa), um grande barítono (Thomas Hampson), dois astros soul (Ray Charles e Natalie Cole), um coral masculino (Chantecleer) e um infanto-juvenil (New College), regentes renomados (John Eliot Gardiner e Hugh Wolff), conjuntos concorridos (Orchestre de l'Opera de Lyon, The Saint Paul Chamber Orchestra). E muito mais. Ao som de *Stille Nacht*, *O Tannenbaum*, *Amazing Grace*, *Joy to the World* e *Adeste Fidelis*, seu clima de festas está garantido. Não há escapatória

Batuque de sinhá

Na cozinha com Virgínia Rosa

Afinação perfeita, suingue crioulo, técnica e timbre poderoso – tudo isso ela tem. Com algo a mais e decisivo: personalidade no repertório. Virgínia Rosa decidiu cantar há 17 anos. Enfrentou a boa escola de Itamar Assumpção e da extinta banda Mexe Com Tudo. É no primeiro disco-solo – aposta da Movie Play – que ela finalmente mostra sua cara: a moça chega carimbadíssima. *Batuque*, de Itamar, dá a faixa-título. E batuque é a conversa boa do disco inteiro, com faixas de Lenine, Luiz Gonzaga, Chico Science, Maurício Pereira e outros. O parceiro Swami Jr., produtor e músico dos melhores, assina os arranjos de metais, o violão e a guitarra. Sizão no baixo, Marcos Suzano na percussão, Pepa D'Elia na bateria. O recado: boa cozinha garante o tempero da música com ingredientes mínimos. Para Virgínia cair de vez na graça dos bacanas, só falta ser ouvida por algum *newyorker* de plantão. Isso vai longe. – RP

Outsider

Ivo Perelman faz a geometria do free jazz

Convulsivo, áspero, abrasivo e outros adjetivos contundentes cercam o trabalho de Ivo Perelman, o tenorista brasileiro que ingressou no fechado círculo novaiorquino da improvisação *free*. Em Manhattan, há mais de uma década, lidera 11 discos próprios (selos diversificados, como Enja, GM, Leo Records, K2B2), licenciados no Brasil pela gravadora Atração. Fez do *free* um universo de disciplina. Não há caos, como pode parecer a não-iniciados. Mas ordem: cerebral, geométrica, lírica à sua maneira. Seus dois lançamentos deste ano nos EUA expõem o limite da linguagem jazzística a que chegou. Em *Geometry*, sua contraparte ideal é o pianista Borah Bergman, num diálogo feroz controlado por indecifráveis cálculos musicais. Apenas um grau menos hermético, ele aparece no disco *En Adir*, com três outros exemplos do virtuosismo *free*: Marilyn Crispell ao piano, Gerry Hemingway na bateria e William Parker no baixo. As improvisações sobre temas judaicos aspiram, no mínimo, o absoluto. Impactante. – RP

Lapidação multicultural

A memória sonora de duas gerações de Gomes

Aos 62 anos, o gaúcho Zé Gomes reúne-se pela primeira vez em disco com o filho André. *A Idade dos Homens*, lançamento Paradoxx , é uma constelação de sonoridades: violão de aço, violino eletrificado, viola de cocho, guitarra midi, rabeca e baixo, lado a lado com instrumentos antigos e orientais, como sitar, santur, bodrán e saltério, e percussão de tabla, chocalho metálico, vasos de barro e darbouka. Rústico e construído, estruturado sobre referências sonoras ancestrais e lapidado nota a nota, possui a força e a imobilidade das pedras: esse é um disco profundamente imagético, embora todo instrumental (o suporte eletrônico seria dispensável). Os músicos – com os convidados Rodrigo Sater e Marcus Santurys – são excelentes instrumentistas. As composições revelam cultura musical. Na combinação de instrumentos exóticos e não-parentados, o álbum transcende o conceito mesmo de multiculturalismo. Mais que soma, síntese. Há sensibilidade e uma delicadeza apocalíptica nesse trabalho: o sertão de Zé Gomes virou muitos mares. – RP

O ar que eu respiro

Mais um vício de k.d.lang

A notícia se alastrou feito fumaça. Sem qualquer alarde, o último disco de k.d.lang sumiu das lojas. Drag (baforada? fantasia?), explícito e dúbio no título, é mais um de seus álbuns disputados pela comunidade GLS. Mas desta vez ela toca em outro vício-tabu: cigarro, quem diria. São 12 faixas – nenhuma linha ou nota composta por ela – que tematizam o velho charme de um gesto que já foi inofensivo: fumar. Em clima nostálgico, ela interpreta canções que marcaram época – *Don't Smoke in Bed*, *The Air That I Breathe*, *Smoke Rings*... e assim vai. Os arranjos e a orquestração, assinados por Jimmie Haskell, intencionalmente passadistas, quase datados, são de um bom gosto que levam a voz cool e fatal de k.d.lang (diga-se, uma intérprete e tanto) ao glamour. Duas participações merecem destaque: Jon Hassell no trompete de *My Last Cigarette* e *Hain't It Funny?*, e Joe Lovano, sax tenor em *Love is Like a Cigarette*. Seguramente, ouvir esse disco faz bem à saúde. Mesmo para a ala não-simpatizante. Lançamento Warner. – RP

FOTOS REPRODUÇÃO

O RETORNO DO MAVERICK

***Time Out of Mind*, o mais recente álbum de Bob Dylan e um dos grandes marcos da discografia do ano, recupera o sentido criativo da canção americana**

Por Ned Sublette, de Nova York

Se você gostou de alguma coisa nos grandes discos que Bob Dylan fez nos anos 60, aquilo que você gostou está aqui: uma banda entrosada, com veteranos do blues e da música country tocando juntos e ao vivo, enquanto Dylan arranha suas letras. O lançamento de *Time Out of Mind* marca a volta do velho *maverick* da era do rock, num momento em que a música popular norte-americana parece perdida nas próprias fórmulas.

Os arranjos são mínimos, como têm de ser: Dylan não seguirá, nem pode, um quadro prescrito. A produção de Daniel Lanois tem o bom senso de deixar que Dylan seja Dylan, e se concentra em capturar momentos: poucos discos pop, hoje em dia, são feitos assim. Tony Garnier, o baixista e diretor musical de Dylan, na estrada já para quase uma década, merece menção especial. Dylan soa mais à vontade com os músicos do que com qualquer outro grupo desde seu trabalho com The Band. O que soa é magnífico.

Provavelmente a figura mais iconoclasta da revolução pop dos 60, Dylan teve uns poucos anos incandescentes e uns poucos discos incandescentes que mudaram para sempre a composição de canções na América — e no mundo. O grande trabalho com The Band (e seus discos depois sem Dylan) evocava aquilo que faltava na música pop americana: um sentido criativo de sua própria história. Considerado um louco por muitos, durante muitos dos anos 70 e 80, e numa infindável turnê desde 1988 com uma pequena e dedicada *road band*, Dylan — uma mistura pessoal de blues, country, canção folclórica, poesia e Tin Pan Alley — conserva uma visão potente da América; não perdeu sua capacidade de surpreender, e sua música não se parece, absolutamente, com o trabalho de qualquer outro artista.

Os temas, episódicos e despretensiosos, vão direto ao ponto e falam fundamentalmente sobre o descontentamento no amor e a busca de (alguma) salvação. Quando os versos parecem dirigir-se ao clichê de uma rima fácil, eles logo mudam de direção para dizer alguma coisa original e comovedora (*"My sense of humanity has gone down the drain / Behind a beautiful face there's been some kind of pain / She wrote me a letter and she wrote it so kind / She put down in writin' what was in her mind / I don't see why I should even care / It's not dark yet but it's gettin' there"*).

A voz bruta de Dylan às vezes lembra Howlin' Wolf; *Cold Irons Bound* parece Slim Harpo. A música final, quase 17 minutos de duração, é um monólogo vadio, ao estilo dos largados *album cuts* dos 60. Tem como ponto de partida uma linha de Robert Burns: *"My heart's in the highlands"*. Dylan se encontra em Boston, trocando gracejos com uma garçonete que pede a ele que desenhe um retrato seu, e depois reclama que não se parece com ela.

Este é um álbum que comporta atenção prolongada. Se você ouvisse *Time Out of Mind* sem conhecer o artista — sem que o disco tivesse de carregar o peso de ser um disco de Bob Dylan — ainda assim esse seria um dos grandes marcos de 1997. Se você tiver como referência *Highway 61 Revisited*, o disco pode fazê-lo refletir sobre o significado dos últimos 30 anos, em como o mundo tem mudado nesse tempo e no que é que perdura.

Bod Dylan no lançamento mundial de *Time Out of Mind*. O disco, que chega ao Brasil este mês (capa no alto, à esquerda), foi produzido pelo canadense Daniel Lanois, que teve o bom senso de deixar Dylan ser ele mesmo

FOTO MARKEL/LIAISON/GAMMA / DIVULGAÇÃO

A Música de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Regina Porto

Pão de Açúcar

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
CONCERTO	**Marcelo Bratke** *(foto)*, pianista brasileiro radicado em Londres e contratado pelo selo Olympia, divide sua agenda entre apresentações no Brasil e no exterior. Com seis álbuns gravados, seu trabalho distingue-se pela elaboração conceitual de cada um dos recitais que apresenta ou dos registros que leva a disco.	Recital-solo de música brasileira, com oito peças de *A Prole do Bebê*, de Heitor Villa-Lobos, quatro tangos de Ernesto Nazareth e ainda quatro partituras de Antonio Carlos Jobim escritas originalmente no piano, incluindo a inédita *Bate-boca*.	Grande Auditório do Masp (Av. Paulista, 1578, São Paulo). Programa da série *Concertos do Meio-Dia* promovida pelo Mozarteum Brasileiro.	Dia 11, às 12h30. Entrada franca.	A técnica pianística é diferenciada: Bratke desenvolveu um estilo de interpretação que foge aos recorrentes clichês românticos. Sua abordagem musical imprime às partituras uma expressão *clean* e permite à audiência uma escuta nova de obras conhecidas.	Sem exageros, pedais em excesso ou rubatos desnecessários, Bratke evidencia a complexidade das miniaturas infantis de Villa-Lobos, faz um Nazareth sem "brejeirismos" de salão e revela Tom Jobim tão sofisticado quanto Chopin *(Noturnos)* ou Debussy *(Prelúdios)*.	O Arlanza Grill do hotel Maksoud Plaza oferece, entre os grelhados, alguns peixes típicos da cozinha brasileira, como o tambaqui e o tucunaré. O almoço é servido até às 14h30. Al. Campinas, 150. Estacionamento com manobrista.
CONCERTO	A consagrada violista norte-americana **Kim Kashkashian** *(foto)*, atualmente professora na Hanns-Eisler Musikhochschule em Berlim, apresenta-se pela primeira vez no Brasil, em concerto com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob direção do maestro argentino Emilio Pomarico.	Kashkashian é solista do *Concerto para Viola e Orquestra* do compositor inglês William Walton (1902-1983), a segunda obra do programa, que tem início com a abertura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, e encerra com a *Serenata nº 1 em ré maior, op. 11*, de Johannes Brahms.	Auditório Simon Bolívar, do Memorial da América Latina (Av. Ouro Soares de Moura Andrade, 664, Barra Funda, São Paulo).	Dia 11, às 21h, e dia 13, às 16h30. Ingressos antecipados a R$ 10.	Kashkashian consta das mais prestigiosas listagens de virtuoses na cena de concerto mundial. Várias vezes premiada, figura no grande repertório camerístico, já que a obra concertante no seu instrumento é restrita, se comparada ao violino.	Vigorosa em concerto, Kashkashian tem uma técnica muscular que dá às obras e ao registro grave de seu instrumento maior força dramática. Manifesta grande interesse pela música contemporânea, embora Walton seja um compositor de orientação neotonal.	O cardápio internacional do Baby-Beef Rubayat oferece carnes selecionadas que provêm de suas próprias fazendas. Além do famoso bife de tira, a casa oferece carnes brancas e bons vinhos espanhóis. No centro, Av. Dr. Vieira de Carvalho, 116.
CONCERTO	O violinista **Cussy de Almeida** *(foto)* e o pianista Arthur Moreira Lima são os solistas convidados do mais recente projeto do maestro Diogo Pacheco: a Orquestra Solo Brasileiro, que reúne 16 instrumentistas de cordas (violino, viola, cello e contrabaixo) para levar repertório de concerto e popular a turnês nacionais.	*Concerto para Piano nº 12, KV 414*, de Mozart; *Concerto nº 1, em mi maior, A Primavera* (de *As Quatro Estações*), de Vivaldi; Prelúdio das Bachianas nr. 4, de Villa-Lobos; e um *pot-pourri* de Pixinguinha, em homenagem ao centenário de seu nascimento.	Sala Esther Mesquita do Teatro Cultura Artística (R. Nestor Pestana, 196, São Paulo).	Dia 4, às 21h. Ingressos a R$ 20 e R$ 30.	O concerto encerra a temporada deste ano da orquestra, que já visitou Brasília, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte, São Carlos e Rio. É um programa com clássicos do repertório, coerente com a trajetória dos músicos que o orientam.	Boa ocasião para se ouvir Cussy de Almeida. O violinista, nascido em Natal, fez carreira na Europa nos anos 50-60 como músico de concerto, e ganhou celebridade no Brasil como criador da Orquestra Armorial. Seu violino é um Giambatista Guadagnini, de 1750.	Ao lado mesmo do teatro, há duas churrascarias tradicionais: O Braseiro, restaurante do Hotel Brasilton, fica na R. Martins Fontes, 330, e o Eduardo's, na R. Nestor Pestana, 80.
CONCERTO	**Duo Diálogos** *(foto)*, com os percussionistas Carlos Tarcha e Joaquim Abreu, reunidos desde 1987 e com um extenso repertório de música contemporânea (parte já registrada em disco), que têm levado a concerto, festivais e bienais no Brasil e no exterior.	*Duo Phase*, de Steve Reich; *Temazcal*, de Javier Alvarez; *Estudo nº 2 "A Falsa Rumba"*, de Eduardo Guimarães Álvares; *Assonâncias*, de Raul do Valle; e peças de *Tierkreis* (Zodiaco), de Stockhausen.	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano (Av. Morumbi, 3700, São Paulo).	Dia 7, às 16h. Ingressos a R$ 5.	A partir de Varèse, o repertório para percussão tem incentivado inúmeros compositores do século 20. No Brasil, o Duo Diálogos segue a trajetória do Grupo de Percussão do IAP tem sido responsável por várias partituras escritas para essa formação.	Tarcha e Abreu somam um arsenal de mais de cem instrumentos. Neste programa – com exceção à obra eletroacústica de Alvarez, para maracas – predominam as marimbas e o vibrafone, num repertório menos "percussivo" e mais temperado no sistema tonal.	Quem se empolgou com o repertório terá a oportunidade única de conhecer todos os instrumentos do duo na exposição interativa prevista para breve no Sesc Ipiranga, com performances e concertos. Detalhes com os músicos.
ÓPERA	A soprano **Patrícia Endo** *(foto)* apresenta-se com o quinteto instrumental Nó em Pingo D'Água: Rodrigo Lessa (bandolim e guitarra), Mário Sève (sax e flauta), Celsinho Silva (pandeiro e percussão), Rogério Souza (violão) e Papito (baixo).	Música brasileira em arranjos para voz e quinteto de choro: *Suíte Popular Brasileira*, de Villa-Lobos; quatro canções de Carlos Gomes (incluindo a conhecida *Quem Sabe*); e seis melodias de Villa-Lobos recolhidas de obras como as *Bachianas* e *Floresta Amazônica*.	Grande Auditório do Masp (Av. Paulista, 1578, São Paulo). Programa da série *Concertos do Meio-Dia* promovida pelo Mozarteum Brasileiro.	Dia 4, às 12h30. Entrada franca.	Nessa formação, a música brasileira erudita soa mais popular. A voz lírica e operística de Patrícia Endo ganha caráter informal ao se reunir aos músicos do Nó, reconhecidos há dez anos pelo trabalho de fusão entre choro, jazz e concerto.	Villa é o ponto de inflexão entre o culto e o regional. Os movimentos de sua *Suíte* , inspirados nos chorões, adaptam-se a danças européias – mazurca, *écossaise*, valsa e gavota. *Melodia Sentimental* (da *Floresta Amazônica*) soa como uma ária lírica ou seresta brasileira.	O restaurante Tucupy, na R. Bela Cintra, 1551, é especializado em pratos amazonenses, como o pato no tucupi e o ensopado de caranguejo. A casa atende a partir das 18h30.
ÓPERA	Maestro **Isaac Karabtchevsky** *(foto)* à frente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Coral Lírico e grande elenco: Marilyn Zchau (soprano), Jeffrey Dowd (tenor), John Wegner (barítono) e Vladimir De Kannel (baixo), Carol McDavit (soprano), Fernando Portari (tenor) e Lício Bruno (barítono).	*Fidélio*, ou *O Amor Conjugal*, ópera em dois atos de L.V. Beethoven, sobre libreto de Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke. Cinco récitas com direção cênica de Tobias Richter, figurinos de Danielle Laurent e cenários de Matthias Nitzsche. Única obra do compositor, inspirada em um fato real ocorrido durante a Revolução Francesa.	Teatro Municipal de São Paulo (Praça Ramos, s/nº).	Dias 4, 6, 10 e 12 às 20h30. Dia 7, às 17h. Ingressos de R$ 5 a R$ 50.	*Fidélio*, como a *Nona Sinfonia*, é revestida de uma mensagem universal e iluminista. A comédia burguesa converte-se em tragédia heróica na figura de Leonora, a protagonista que se traveste de Fidélio para salvar o marido encarcerado. Marco do ideário romântico.	O texto é emitido à maneira do *singspiel*, entre o canto e o diálogo falado. Beethoven compôs quatro conhecidas aberturas – *Leonora 1, 2 e 3* e *Fidélio* –, decidindo-se pela última. O coro final, *Welche Lust*, prenuncia a famosa *Ode à Alegria* da Nona Sinfonia.	*Leonora*, primeira versão da ópera, está na moda. Depois do disco de Herbert Blomstedt com Edda Moser (Berlin Classics), John Eliot Gardiner registra sua própria versão para o selo Archiv. Uma terceira interpretação recente é a de Hubert Soudant, para a gravadora MDG.
ÓPERA	O barítono russo **Dmitri Hvorostovsky** *(foto)* contracena com a soprano Adrianne Pieczonka e o tenor Vladimir Galusin numa co-produção do Teatro Municipal de Santiago do Chile e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Direção musical de Mark Ermler. Montagem, cenário e figurino de Hugo de Ana.	*Evgeni Onegin*, ópera em três atos de Piotr Ilich Tchaikovsky, com libreto do compositor e de Konstantin Chilovsky baseado no poema homônimo de Alexander Pushkin – um clássico da literatura russa cujo personagem central, embora não protagonista, é Tatiana, representando o ideal feminino máximo que envolve Onegin.	Teatro Colón (Cerrito, 618, Buenos Aires, Argentina. Tel. 0054 1/382-5414, r. 221).	Dias 2, 5, 7, 9 e 11, às 20h30 Preço a conferir.	Eslava e fatalista, entre o romantismo e o verismo, a ópera deu a Tchaikovsky o título de "Verdi russo". No papel-título está Hvorostovsky, jovem barítono russo em ascensão que, como protagonista de uma "convenção" lírica, perde a soprano para o tenor.	Tchaikovsky é um grande melodista sinfônico. As cenas de baile exploram todas as modalidades da música de dança. Árias vocais adornadas (Lenski no segundo ato, antes do duelo; e Onegin e Tatiana, no terceiro) e belos desenhos melódicos nos recitativos.	O mais tradicional café da cidade, o centenário Tortoni, concentra a vida boêmia e intelectual de Buenos Aires. No passado freqüentado por Lorca e Borges, ainda é o ponto preferido de artistas, personalidades e notívagos. Fica nas redondezas do teatro.
JAZZ, POP E MPB	O violonista **Paulo Belinatti** *(foto)* é o anfitrião do projeto *Rumos Musicais*. Ele recebe como convidados, para três programas diferentes, Cristina Azuma, violonista radicada na França, a cantora Mônica Salmaso, de quem é parceiro em dois discos, e o compositor Guinga, da nova geração da MPB.	Cristina Azuma traz faixas dos álbuns *Contatos* (EUA), *É de Lei* (França) e *No Palácio da Guitarra* (Japão). Mônica Salmaso apresenta seu repertório de afro-sambas (Baden & Vinícius) e MPB (como Chico, Waldemar Henrique e Caymmi). E Guinga, em composições próprias instrumentais e vocais, mostra parcerias com grandes letristas.	Sala Azul do Instituto Cultural Itaú (Av. Paulista, 149, São Paulo).	Dias 3, 10 e 17, às 18h30. Entrada franca com ingressos antecipados.	Os três nomes foram escolhidos por Belinatti como valores fundamentais da nova música popular brasileira. Embora sua participação nos shows seja ocasional, a programação reflete o gosto artístico de um instrumentista e compositor categorizado.	Comentários pontuais de Belinatti: Azuma, do *third stream* à vanguarda, é das melhores no instrumento. Salmaso, conhecida no repertório de Baden & Vinícius, alia qualidades vocais perfeitas à intuição instrumental. E Guinga traz nova promessa à MPB.	A Embaixada Mineira, filial do Consulado Mineiro, instalou-se na Al. Itu, 1493. O leitão à pururuca é a sugestão do chefe, num restaurante em que a comida típica tem um irresistível sabor caseiro. Preços convidativos.
JAZZ, POP E MPB	O cantor e saxofonista norte-americano **Gary Brown** *(foto)* vem para grande temporada acompanhado pela banda Feelings – Kenny Brown (guitarra e vocais), Ronnie Dents (baixo e vocais), Ken Jackson (teclados) e Jeffery Alexander (bateria).	Diversidade no repertório de música *black* – jazz, soul, rhythm & blues, funk, reggae, gospel e standars da Broadway. E mais: versões próprias de temas consagrados por Sinatra, Michael Jackson, Prince, Santana, Rolling Stones e Stevie Wonder.	Bourbon Street Music Club (R. dos Chanés, 127, Moema, São Paulo).	De 9 a 1º de janeiro, às 22h (3ª a 5ª) e 23h45 (6ª e sáb.) Ingressos entre R$ 15 e R$ 30.	Brown há mais de 20 anos está no 544 Club, a prestigiada casa noturna da Bourbon Street, em New Orleans. Típico *showman*, em repertório de entretenimento: nostálgico, descompromissado e contagiante. A boa presença de palco garante pistas lotadas.	O *fusion* de Gary Brown vem da escola de Edward *Kid* Jordan, Richard Harrison, Otis Redding, Marvin Gaye, Big Joe Williams, Dr. John e The Neville Brothers. E declara, como uma de suas maiores influências, John Coltrane: Coltrane da primeira fase, fique claro.	O Bourbon também é bar e restaurante. Sua arquitetura imita os clubes tradicionais de New Orleans. Serve comida *cajun* e *creole* do sul dos EUA. Juan, o barman, prepara coquetéis típicos, como o *Hurricane* e o *Daikiri Frozen*. O *happy hour* começa às 19h.
JAZZ, POP E MPB	A aclamada vocalista de jazz afro-americana dos anos 90, **Cassandra Wilson** *(foto)*, é o grande destaque da série *J@LC*. Vencedora do Grammy de 1997 na categoria Best Jazz Vocal pelo álbum *New Moon Daughter*, foi chamada pela revista *Time* de "a diva do desejo".	Wilson em novos arranjos de baladas compostas pelo trompetista Miles Davis – ou a ele associadas. O repertório inclui versões vocais de temas instrumentais, que ganham letras inéditas. O concerto, para pequeno conjunto de jazz, privilegia a canção romântica, em clássicos como *Someday My Prince Will Come* e *I Thought About You*.	Alice Tully Hall – Lincoln Center (140 West 65th Street, Nova York. Tel. 001 212/875-5244).	De 1º a 6, às 20h. Ingressos únicos a US$ 37,50.	Um concerto raro. Wilson empresta sua voz rouca de contralto ao repertório lírico que Miles Davis imortalizou no registro médio do trompete, acentuado pela surdina. Esse *mood* similar cria um dos encontros imaginários mais sugestivos da história do jazz.	A arte vocal de Cassandra Wilson nasceu de um *mix* eclético de jazz, pop, folk, country e blues. A cantora do Mississippi – nove álbuns gravados em NY – produz um dos mais distintivos sons da música contemporânea: ousado, construtivo, com rigor de compositora.	Estique a temporada para a próxima atração do *Jazz at Lincoln Center*. Nos dias 11 e 13, um tributo a Dizzy Gillespie reúne John Faddis, James Moody, Slide Hampton, Kenny Barron, Milt Jackson, Charles McPherson e Percy Heath no *bebop* criado para pequenas bandas de jazz.

FOTOS DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS / ERNESTO BALDAN / JOÃO CALDAS / DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES

Por Libero e Paulo Garfunkel